This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

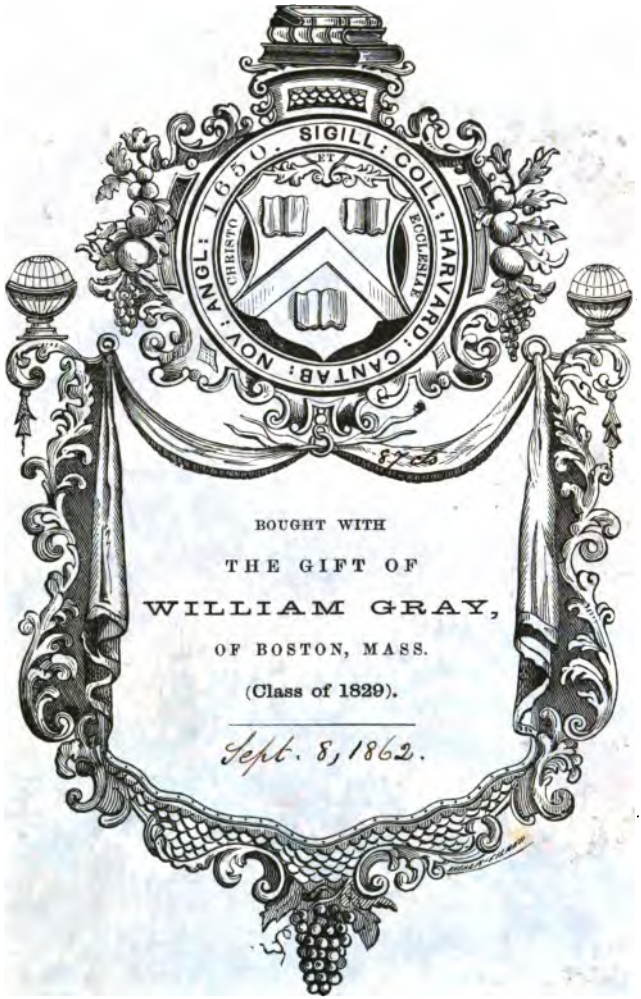
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Mus. 298.7



BOUGHT WITH
THE GIFT OF
WILLIAM GRAY,
OF BOSTON, MASS.
(Class of 1829).
Sept. 8, 1862.

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Praktisch-theoretisches Lehrbuch

der

musikalischen Composition.

Nach pädagogischen Grundsätzen abgefaßt.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Anstalten ꝛc.

Von

Dr. Friedrich Wilhelm Schütze,

Seminardirector zu Waldenburg in Sachsen, vormals Lehrer am Freiherrlich von Fletcher'schen Schullehrer-Seminar zu Dresden.

Dritte, verbesserte Auflage.

Dresden und Leipzig,

Arnoldische Buchhandlung.

1848.

Digitized by Google

Mus. 298.7

1862, Sept. 6.

87 ats.

Gray Faust.

Digitized by Google

Vorwort zur zweiten Auflage.

Es erscheint hier die zuerst unter dem Titel „Praktisch-theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre" erschienene musikalische Compositionslehre in zweiter Auflage. Schon der veränderte Titel dieses Buches soll dem geehrten Leser sagen, daß jene Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre, wie sie im Jahre 1835 herauskam, hier in neuer Gestalt erscheint. Die Benennung „Harmonielehre" ist, wenigstens dem einfachen Wortsinne nach, doch zu eng. Man verbindet zwar mit diesem Worte auch einen umfassenderen Begriff; dennoch wurde der Titel „Lehrbuch der musikalischen Composition" für die vorliegende vermehrte Ausgabe bezeichnender gefunden, um so mehr, da diesem Lehrbuche — wenn Gott Leben und Gesundheit gibt — in späterer Zeit die Lehre der höhern Composition oder des künstlichern Satzes in einem „zweiten Buche" unterrichtlich bearbeitet nachfolgen soll. Vermehrt wurde diese Auflage durch eine Abhandlung über die alten Tonarten, sowie mit dem Wichtigsten und Nöthigsten aus der Instrumenten- und Instrumentationslehre. Bei weitem wichtiger sind aber die Veränderungen, die im Innern vorgenommen worden. Da es bei Werken, die als Lehrbücher eingeführt sind, nicht immer gern gesehen wird, wenn die Auflagen bedeutend verändert erscheinen, so glaubt der Verf. seinem geehrten Publicum ein Wort der Rechtfertigung gewissermaßen schuldig zu sein. In Rücksicht hierauf dürften folgende Relationen, die fast als eine Geschichte gegenwärtigen Lehrbuchs angesehen werden können, hier an ihrem Orte stehen.

Als der Verf. im Jahre 1827 seinen Beruf als Lehrer, insbesondere als Musiklehrer am Freiherrlich von Fletcher'schen Schullehrerseminar zu Dresden antrat, hatte er eben erst das Weißen-

Digitized by Google

felser Seminär verlassen, wo er unter dem sehr verdienstvollen, ihm so theuren Dr. Harnisch seine Bildung zum Lehrerberufe erhielt. Im Generalbaß genoß er dort den sehr gründlichen Unterricht des dasigen Musikdirektors Hentschel, und zwar, da Herr Hentschel selbst ein unmittelbarer Schüler Logier's gewesen, nach der Logier'schen Lehrmethode. In seinem Wirkungskreise mußte der Verf. bald die für ihn damals niederschlagende Erfahrung machen, daß es etwas Anderes ist, einen Gegenstand lernend, als Schüler auffassen und als Lehrer behandeln. Indem er nun einerseits des in Rede stehenden Lehrgegenstandes durch Studium verschiedener theoretischer Werke immer mehr mächtig zu werden sich bestrebte, suchte er sich andererseits auch praktisch fortzubilden, und er war so glücklich, im Orgel- und Pianofortespiel den ganz ausgezeichneten Unterricht des Königl. Sächsischen Hoforganisten Schneider auf längere Zeit genießen zu können; wie er denn unter diesem Meister auch verschiedene contrapunktische Arbeiten ausführte. Den Bemerkungen und Urtheilen des Hoforganisten Schneider über Musik im Allgemeinen und verschiedene musikalische Artikel im Besondern verdankt der Verf. manchen tieferen Blick in diese edle Kunst. Die eigne Fortbildung übte nun natürlich ihren Einfluß auf den Unterricht daheim. Der Verf., nach mehrern Jahren des Stoffes mehr mächtig, fing an in dem theoretischen Musikunterrichte Manches, theils aus pädagogischen, theils aus wissenschaftlichen Gründen, anders zu ordnen und unterrichtlich darzustellen, als es Logier geordnet und dargestellt hat. Nachdem das Niedergeschriebene mehrmals verworfen und immer wieder bearbeitet worden, bildete sich endlich der Lehrgang so aus, wie er im Jahre 1835 zum ersten Male an's Licht trat. Der Verf. legte seine Arbeit vor Beginn des Druckes dem Königl. Sächs. Kapellmeister Reißiger vor, und dessen sehr günstiges Urtheil gab ihm Muth, dieselbe der Oeffentlichkeit zu übergeben. Das Lehrbuch wurde freundlich aufgenommen und von den Herren Recensenten über Erwarten nachsichtsvoll und günstig beurtheilt. — Nach Herausgabe der Harmonielehre beschäftigte sich der Unterz. fortgesetzt viel mit Musik und Musiktheorie. Er schrieb seinen Dilettanten-Generalbaß und seine Orgelschule, die nun schon in zweiter Auflage erschienen ist. — Sehr wichtig und nützlich wurden ihm aber die nicht minder eifrig betriebenen Sprachstudien, denen er von Berufs wegen obliegen mußte. Das Studium der

Digitized by Google

Werke des großen Becker brachte ihn nämlich auf den Gedanken, ob nicht die Musik ein ebensolch organisches Erzeugniß des Menschengeistes sei, als die Sprache, und folglich, wie diese, auch in ihrer Erscheinungsform einer gleichen Gesetzmäßigkeit organischer Entwickelung unterliege. Die Resultate des weitern Forschens bestätigten obige Vermuthung vollkommen und diese Erkenntniß verschaffte dem Verf. eine ganz neue Anschauung des Musikwesens. Er suchte sie unterrichtlich zu verarbeiten und hatte die Freude zu bemerken, daß sie, wohl weil sie eben auf Wahrheit ruht, besonders geeignet sei, bei den Schülern Licht und Klarheit über den Gegenstand zu verbreiten. In gegenwärtigem Werke, das ein Lehrbuch sein und bleiben sollte, konnte obige Idee in ihrer folgenreichen Entwickelung nicht wissenschaftlich dargelegt, hier mußten pädagogische Anordnung und Fassung vor Allem im Auge behalten werden. Sie durchdringt aber das ganze Werk und hat demselben — wenigstens nach der Meinung des Unterz. — eine vollkommnere Gestaltung mit geben helfen. Alle organische Entwickelung geht aber von Innen nach Außen, sich fortsetzend in immer verzweigterer Gliederung. Jedes Glied wird, wie vom Ganzen, so zunächst wieder von einem Theile getragen und ist meist selbst wieder Träger eines oder mehrer anderer. Der vollendetste Organismus hienieden ist der Mensch, schon in seiner Leiblichkeit, tiefer und verborgener noch in seiner Geistigkeit. Die Natur und tiefe Ordnung aller geistigen Funktionen beschauen wir am besten, wenn sie leiblich geworden. So bewundern wir erst recht das Getriebe der innern Denkthätigkeit, wenn diese durch die Sprache in die Sinnenwelt eintritt; nicht minder aber die Erzeugnisse der schaffenden musikalischen Phantasie, wenn solche in Tönen sich darlegt. In der Sprache ordnen sich nun, grade wie die Theile organischer Körper, die Begriffe einander mannigfaltig unter, treten da in sehr verschiedenartige Beziehungsverhältnisse und bilden oft eine vielfach gegliederte Einheit. In der Musik ist das ganz eben so, wie wir nun kürzlich näher darlegen wollen.

Eine ausgebildete rhythmische Periode zerfällt zunächst in Sätze, die Sätze zerfallen meist in Abschnitte, diese in Takte und die Takte endlich in Takttheile und Taktglieder. Im $\frac{4}{4}$-Takte ist das erste Takttheil der Träger aller, das dritte der besondere oder nächste Träger des vierten. Wie hier das zweite Takttheil unmittelbar vom ersten getragen wird, so das vierte vom dritten, mit-

Digitized by Google

telbar aber durch das dritte vom ersten. So erscheint der ganze Takt als eine gegliederte Einheit. Diese Einheit nun ist wieder Glied eines rhythmischen Abschnittes oder Satzes; dieser wieder Glied einer Satzverbindung oder Periode. Wer sieht nicht, daß sich schon das rhythmische Leben — der Verf. hat es im Lehrbuche in drei Hauptstufen seiner Entwickelung hingestellt — nach den Gesetzen organischer Bildung entfaltet? — Die Tonleiter, diese allgemeine Tonreihe, läßt uns bald ihren Grundton als Träger oder Beziehungston den übrigen erkennen, welche übrige wir, weil sie sich fühlbar auf jenen beziehen, bezogene Töne nennen. Auch in der Intervallehre treten uns Beziehungs- und bezogene Töne entgegen; wenn auch hier die Beziehungen mehr äußerlicher Art sind. Der Ton, dessen Abstand von einem andern gemessen werden soll, erscheint als ein bezogener, während jener andere sein Beziehungston ist. Im Dreiklange kündigt sich deutlich der Grundton als Träger oder Beziehungston an; Terz und Quinte werden fühlbar von ihm getragen und sind bezogene Töne. In den Sept- und Nonenharmonieen ist der Grundton auch Beziehungston, die übrigen Intervalle sind bezogene Töne. So kann jeder Ton der Tonleiter, also selbst die, welche sich in jener Tonreihe als bezogene Töne kund geben, ein Beziehungston werden und Träger verschiedener Harmonieen sein; jeder Ton kann aber auch in das Beziehungsverhältniß einer Terz, Quinte, Septime und None treten. Den Sch. interessirt es sehr, wenn er bemerkt, wie etwa c einmal als kräftige Unterlage einer Harmonie, ohne eine abhängige Beziehung zu äußern, auftritt; wie es als Terz der Hauptseptharmonie von As eine Richtung nach oben, in dem Hauptseptaccord von D eine Richtung nach unten in sich aufgenommen hat u. s. f. Faßt er Alles hieher Gehörige gut auf, dann ist ihm unter Anderm auch klar, warum umgekehrte Bässe welcher sind und in gewissen Fällen weniger befriedigen, als Grundbässe; warum man mit Dreiklängen, die oben in Terz- oder Quintlage stehen, nicht leicht abschließen kann. Was aber besonders wichtig ist, er sieht diese Harmonieen nicht mehr als blos äußerliche Tonverbindungen an; indem wir ihm den Grundton als Beziehungston, die übrigen Intervalle als bezogene Töne wirklich fühlbar machen (s. d. Lehrbuch), erscheint ihm nun jede Harmonie als ein organischer Tonverband. Wir gehen aber weiter. Auch in den Harmonieverbindungen zeigt sich dieselbe Gesetz-

Digitized by Google

lichkeit organischer Bildung. Da ist die erste leitereigne Dreiklangsharmonie Träger aller übrigen. Von diesen stehen die Dominantharmonieen in nächster oder erstgradiger, die Harmonieen der zweiten, dritten und sechsten Stufe in zweitgradiger, die der siebenten Stufe in drittgradiger Beziehung zur tonischen. Die beiden Dominantharmonieen ziehen in der Regel die Harmonieen der 2., 3. u. 6. Stufe an sich und vermitteln sie mit der tonischen. Es ist hier grade so, wie im Rhythmus, wo im taktischen Leben auch oft ein Takttheil durch ein anderes mit dem Haupttakttheile vermittelt wird. Sonach erscheinen die Dominantharmonieen, obgleich selbst abhängig, auch als Träger anderer Harmonieen. — Die Septharmonieen haben, wie in der Sprache viele Verben, eine bestimmte Richtung in sich aufgenommen, die in den Nonenaccorden zwar wesentlich dieselbe, aber mehr modificirt ist. — Die Nebennoten verhalten sich gleichfalls zu ihren Hauptnoten, wie ein bezogener Ton zu seinem Beziehungstone. Ja auch die Tonarten gehen gegenseitig diese Beziehungsverhältnisse mit einander ein. Oder fühlen wir nicht die Haupttonart ebenso als Träger der Dominanttonarten, wie wir die tonische Harmonie als Träger der Dominantaccorde erkennen? Fühlen wir uns nicht bei der Modulation in die Oberdominante ebenso nach oben gehoben, bei der Modulation in die Unterdominanttonart ebenso nach unten gezogen, wie schon die Harmonieverbindung I-V eine Hebung, I-IV eine Senkung ausdrückt? Wenn wir in Dur die tonische Harmonie mit der der 6. Stufe verbinden, so mischt sich Helles mit Trübem. Zeigt nicht die Verbindung der Tonarten dieser beiden Stufen dieselbe Mischung, nur in größerer Entfaltung? — Es ist unglaublich, wie sich bei solcher Anschauungsweise die ganze Gesetzlichkeit des Tonwesens lichtet. Daß sich der Schüler dieser Beziehungen und Beziehungsverhältnisse bewußt werde, ist nicht nur in Bezug auf klare Einsicht in die Musiktheorie, sondern auch für eignes Schaffen sehr wichtig. Der ziemlich abstrakte Begriff „Tonart" kann rein nur bei solcher Ansicht der Sache zu vollkommner Klarheit kommen, und Erscheinungen, wie der Orgelpunkt, können gar nicht vollkommen sachgemäß aufgefaßt werden, wenn man nicht weiß, daß wir bei allen nicht-tonischen Harmonieen die Beziehung auf die tonische durchfühlen, und daß folglich die im Orgelpunkte ausgehaltene Note nur einen in der innern Seele verschlossenen Ton laut werden läßt. —

Digitized by Google

Das bis hieher Dargestellte läßt Blicke in den organischen Bau der Musik nach der einen Seite hin thun, die wir die grammatische nennen möchten; ihr Ausdruck, das Innere oder Logische ihrer Rede unterliegt derselben Gesetzmäßigkeit. Bei Aeußerungen des Gefühlslebens treten uns aber vor allen Dingen Grade der Erregtheit entgegen, deren gegenseitige Verhältnisse uns auf mannigfache Intensitätsverhältnisse führen. Wer unsere Orgelschule aufmerksam prüft, dem wird es nicht entgehen, daß sie auf verschiedenen Stufen bemüht ist, dem Sch. diese Gefühlsgesetzmäßigkeit, soweit sie der Musik angehört, bemerklich zu machen. Da soll er z. B. dem vorgeschriebenen Tempo gemäß die Takttheile innerlich forttaktiren, damit sich ihm bei der einen Stelle das Hinabsinken in Ruhe, bei einer andern das Aufstreben zu größerer Erregtheit recht eindrücklich darlege; da wird ihm gesagt und zu beobachten aufgegeben, wovon in Chorälen und Vorspielen ꝛc. der freudige und klagende, der bittende und lobpreisende Ausdruck im Allgemeinen abhängt ꝛc. Das Lehrbuch der Composition mußte diese Seite des Musiklebens natürlich auch in's Auge fassen. Doch wir brechen hier ab. Der geehrte Leser wird schon aus dem Gesagten ersehen haben, daß der Verf. selbständig gearbeitet und daß vorliegende Bearbeitung seines Lehrbuchs namentlich an tieferer Auffassung des Gegenstandes gewonnen hat.

Aber auch in der pädagogischen Anordnung hat sich gegenwärtige Auflage wesentlich anders gestaltet. Diese Aenderungen sind zu wichtig, als daß wir nicht wenigstens die hauptsächlichsten näher anzeigen sollten. — Der theoretische Unterricht hat eine doppelte Aufgabe zu lösen: er soll zum Wissen und Können führen, er muß also theoretisch und praktisch sein. Unser Lehrbuch ist bis in die Mitte des 7. Abschnittes vorherrschend theoretisch. Es will in diesen Abschnitten rasch hintereinander so viel aus der Theorie des Tonsatzes geben, daß der Sch. dann mit Sicherheit und glücklichem Erfolge ein Feld geeigneter praktischer Arbeiten betreten kann. Wir lassen ihn seine Kraft zuerst an Choralbearbeitungen versuchen. Von der Mitte des 7. Abschnittes an theilt sich unser Lehrgang für immer in einen doppelten Cursus, indem er neben dem theoretischen einen praktischen ununterbrochen hinlaufen läßt, so jedoch, daß gegen das Ende hin der erste in dem zweiten fast aufgeht. Jede der auf verschiedenen Stufen angezeigten contrapunktischen Arbeiten

Digitized by Google

wird so lange fortgesetzt, bis eine neue bezeichnet wird. So sollen die Sch. am Ende des 8. Abschnittes Choräle vierstimmig für gemischten Chor, also mit genauer Berücksichtigung der Stimmengrenzen; dann für vier Männer- und für vier Frauenstimmen setzen. Natürlich wird in diese Arbeiten, wenn es sonst aus höhern Gründen zulässig erscheint, von dem im theoretischen Cursus neu Behandelten Manches übergehen. Im theoretischen Cursus am Ende des 9. Abschnittes angelangt, arbeiten die Schüler noch einige Choräle vierstimmig mit Anwendung von Nebennoten. In den einfachen Choralbearbeitungen werden diese freilich nur spärlich und eben nur da angebracht werden, wo Stimmen durch sie wirklich an Fluß gewinnen oder gewünschte melodische Bewegung erlangt wird; häufiger kommen sie in der an demselben Orte angezeigten und besprochenen einfachen Choralfigurirung vor. Uebrigens vermag der Sch. schon, noch ehe dieser Abschnitt vorgenommen worden, Nebennoten anzuwenden; denn diese kamen im Allgemeinen bereits in den ersten Abschnitten zu seiner Kenntniß. Dort lag es uns zunächst freilich nur daran, daß der Sch. die Natur der Nebennoten insoweit erkenne, daß ihm das Wesen harmonischer Töne den harmoniefremden gegenüber klarer werde; daneben beabsichtigten wir aber auch, ihn für die ersten Stufen des praktischen Cursus auch in Betreff harmoniefremder Töne vorzubereiten. — Der 13. Abschnitt fordert 3-, 2- u. 5-stimmige Choralbearbeitungen. Darauf wenden wir uns wieder den Choralfigurirungen zu, die nun aber über Motive gefertigt werden sollen. Hier eröffnet sich ein weites Feld für sehr bildende praktische Arbeiten. Im 14. Abschnitte wird das freie Präludium besprochen und der Sch. angeleitet, selbst solche Tonstücke zu produciren. Wir haben im Werke den Vorschlag gemacht, daß der Sch. jetzt aus unserer Orgelschule die kleinen und großen Vorspiele noch ein Mal vornehmen, diese nun theoretisch zergliedern, in denselben die Verarbeitung der Motive verfolgen, daß er dann das Hauptmotiv herausziehen, darüber auf seinem Instrumente erst viel phantasiren und, wenn sich die Phantasie den Gesetzen der Satzbildung und einer guten Durchführung gemäß zu einem befriedigenden Ganzen gestaltet hat, solches als ein eignes Präludium aufsetzen solle. Wenn der Sch. auch anfänglich Manches aus dem fremden Präludium wörtlich entnimmt, so schadet das nichts; wenn sich nur das Eigene mit dem Fremden zu einem guten Ganzen ver-

Digitized by Google

bindet. Solche Methode, die Sch. zum Selbstschaffen zu führen, wird sich sicher bewähren. Viele Zöglinge der Seminarien sollen Tonstücke erfinden und haben doch keinen schaffenden Geist. Was ist nun da zu thun? — Mancher Candidat des Predigtamtes, wohl auch mancher angehende Prediger liest, wenn er eine Predigt halten soll, eine gute Predigt durch, macht sich mit deren Gedankengange bekannt, wählt wohl gar für die von ihm zu haltende dasselbe Thema, nimmt viele Gedanken der gelesenen in die seinige auf. Mit der Zeit wird der strebsame Mann sicherer, geübter, er lernt mehr aus eignem Geiste arbeiten und — die Eselsbrücken fallen weg. So werden auch unsere Schüler, wenn sie in oben bezeichneter Weise viele Präludien ausarbeiten, an schaffender Kraft gewinnen und endlich derartige Tonstücke aus eignem Geiste produciren lernen. Hierfür, wie für die folgenden Choralvorspiele, die, zu einem bestimmten Chorale gesetzt, namentlich mit dessen Charakter oder Ausdruck vollkommen congruiren müssen, hat unsere Orgelschule gut vorgearbeitet. In Folge der eigenthümlichen Weise, wie wir die zu spielenden Tonstücke im praktischen Unterrichte mit den Schülern behandeln, haben diese jene so in sich aufgenommen, daß es ihnen leicht werden wird, selbige auf eben bezeichnete Art weiter zu verarbeiten. — Aus den Anhängen entspringen noch Choralbearbeitungen nach dem System der alten Kirchentonarten und für verschiedene Blasinstrumente. — So schreibt denn das Lehrbuch eine solche Summe praktischer Arbeiten vor, daß hinreichender Uebungsstoff für einen drei-, ja vierjährigen Seminarcursus vorliegen dürfte. Das Inhaltsverzeichniß weist zugleich genau nach, wie unser Lehrgang, wenn es sein muß, in einem zweijährigen Cursus, bei wöchentlich 2 Lehrstunden und jährlich 44 Lehrwochen, absolvirt werden kann. Sollten manche Pensa, wie sie hier für einen zweijährigen Cursus festgestellt worden, zu stark sein, so kann man wohl einmal die eine für praktische Arbeiten angesetzte Wochenstunde für den theoretischen Cursus verwenden. Das Inhaltsverzeichniß gibt auch hierüber Fingerzeige.

Wir haben aber noch ein Wort über die im 7. Abschnitte abgehandelten Modulationen zu sagen. Ein geehrter Recensent der Compositionslehre in 1. Auflage wünschte, daß die Modulationslehre nicht so ausführlich behandelt sein möchte. Es war und ist zum Theil noch hier zu Lande üblich, in den Prüfungen mit abgehenden Seminaristen zu fordern, daß diese von einem Tone aus

Digitized by Google

in jeden beliebig aufgegebenen modduliren. Den Seminarien lag es darum ob, ihre Schüler in diesem Theile der Compositionslehre tüchtig zu üben. Große Gewandtheit im Modulkren ist übrigens jedem Organisten zu wünschen; denn gar leicht kommt er ganz unerwartet einmal in den Fall, schnell in eine fern liegende Tonart übergehen zu müssen. Der Verf. gibt indeß gern zu, daß eine so ausgedehnte Behandlung der Modulationslehre die Vortheile nicht gewährt, die man sich von ihr versprechen könnte. In der Composition selbst kommen die meisten Uebergänge von den in dem theoretischen Unterrichte behandelten nie vor. — Die Modulationslehre, wie sie im 7. Abschnitte abgehandelt worden, soll übrigens nicht auf einmal vollständig durchgenommen werden. Wir rathen, aus pädagogischen Gründen, die erste Abtheilung (Modulationen aus Dur nach Dur) allerdings ganz, von denen unter II, III u. IV aber vorerst nur einige Fälle zu absolviren, die andern in späterer Zeit, und zwar, wenn es angeht, in den Unterrichtsstunden vorzunehmen, wenn dieß nicht geht (wie es leicht bei einem zweijährigen Cursus der Fall sein dürfte), von dem Sch. privatim durchgehen zu lassen. Bei modulatorischen Ausführungen ist oft eine einzige Note von großer Wirkung und hier lernt man fast nicht aus. Wir hätten darum jeden Modulationsfall nach Erwerbung neuer technischer Mittel immer wieder vornehmen können. Einige Accorde, die eine rasche, unerwartete Wendung in ein fremdes Tonartgebiet leicht vermitteln, haben uns hie und da auch wiederholt auf den fraglichen Gegenstand geführt. Sonst meinen wir aber, die Theorie solle den Schüler nicht zu viel gängeln wollen; sie soll den Weg zeigen und den Geist kräftigen, auf diesem Wege allein gehen zu lernen. Es sind darum auch unsere modulatorischen Ausführungen meist sehr einfach gehalten. Bleibt Zeit, so kann sie der Schüler, die Grundlage jener Ausführungen im Ganzen festhaltend, später künstlicher ausführen. — Was nun die dem Verf. eigenthümliche Anordnung der Modulationen betrifft, nach der jede Abtheilung in zwei Reihen zerfällt, deren eine dem Quarten-, deren andere dem Quintenzirkel nachgeht, so wird sich diese vom pädagogischen wie vom wissenschaftlichen Standpunkte aus vollkommen rechtfertigen. Die Urwege für Modulationen sind doch sicher der Quarten- und Quintenzirkel. Jeder führt in alle Tonarten, aber in eine Anzahl Tonarten kommen wir näher auf dem Quarten-, in andere näher auf dem Quintenwege. Bei Aus-

Digitized by Google

führung einer Modulation lassen wir den Schüler, nachdem er selbst ausfindig gemacht, welchen Weg er am vortheilhaften anzutreten hat, erst Schritt vor Schritt den Quarten- oder Quintenweg gehen, dann zeigen wir ihm aber auch, wo er Glieder jener Zirkelgänge überspringen, und wie er so auf kürzerm Wege zum Ziele kommen kann. Wir glauben, daß diese auf sehr einfachen Gesetzen ruhende Behandlungsweise besonders geeignet sein dürfte, den Sch. in die nicht leichte Modulirkunst mit wenig Mühe und gutem Erfolge einzuführen. In der 1. Auflage der Compositionslehre gingen wir nach der Verwandtschaft der Tonarten; dieser gemäß führten wir erst die Modulationen von einer Durtonart in die Durtonarten der Quarte und Quinte, dann in die der gr. Unter- und Obersecunde u. s. f. aus.

Was nun die Beispiele anlangt, so sind diese so gearbeitet, daß in ihnen immer nur das vorkommt, was nach der abgehandelten Theorie verständlich sein muß. Viele derselben wollen auf höheren Kunstwerth durchaus keinen Anspruch machen; sie erreichen ihren Zweck, wenn sie den betreffenden theoretischen Fall erläutern. Die ästhetische Bildung bekommt erst ihre volle Berücksichtigung bei den praktischen Arbeiten. Hier kommt es darauf an, daß allerdings zunächst alles correkt (grammatisch richtig), dann aber auch in ästhetischer Hinsicht schön und gut sei.

So übergibt denn der Verf. von neuem dieses Werk dem musikalischen Publico, den innigen Wunsch beifügend, es möge sich dasselbe auch in dieser neuen Bearbeitung einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen haben und nach Kräften dazu beitragen helfen, daß der theoretische Musikunterricht immer mehr nach einer naturgemäßen und fruchtbringenden Methode behandelt werde.

Dresden, den 5. April 1841.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Vorwort zur dritten Auflage.

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage dieses Werkes ist in den Lebensverhältnissen seines Verfassers eine wesentliche Veränderung vorgegangen; er ist, nachdem er zuvor noch die academische Bildung sich angeeignet, mittlerweile in die erweiterte Berufsthätigkeit eines Seminardirektors eingetreten. Das neue Amt legte ihm viele neue Unterrichtsfächer auf, machte es ihm aber auch gleichzeitig zur Pflicht, die specielle Leitung des Anstaltsmusikunterrichts zu übernehmen. Lebhaft für diesen Gegenstand interessirt, war ihm das nicht unlieb; ja, wenn es sich mit seiner Stellung und übrigen Amtsarbeiten vertragen hätte, würde er dieses wichtige Lehrfach gern noch einige Jahre allein besorgt haben; denn das docendo discimus hat seine Wahrheit auch in Beziehung auf naturgemäße didaktische Behandlung der Unterrichtsgegenstände. Wer wollte es aber in Abrede stellen, daß, wie unser gesammter Seminarunterricht, so insbesondere auch der Seminarmusikunterricht einer Reform bedürfe? In dem Vorwort zu einem Lehrbuche der musikalischen Composition kann nicht der Ort sein, hierüber umständlicher zu handeln; der Verf. gedenkt seine desfallsigen Ansichten in einer besondern Schrift niederzulegen. Hier kürzlich nur Folgendes.

Ueber unser Lehrbuch hinaus sollte man im theoretischen Musikunterrichte in keinem Schullehrerseminario gehen; sind einige Schüler vorzüglich begabt, so mag sie der Anstaltsmusiklehrer durch Privatunterricht in die höhere Theorie einführen; der öffentliche Unterricht kann nur die Lehren des sogenannten reinen Satzes zu behandeln haben. Aber auch das in unserm Lehrbuche Gegebene ist nicht für alle Seminarschüler; vielleicht für die Hälfte derselben muß aus diesem Lehrstoffe wiederum ein engerer Lehrcursus ausgezogen werden. Den weniger begabten Zöglingen gebe man aus der Einleitung nur das Wichtigste; sie führe man im Hauptwerke bis §. 173, so jedoch, daß die schriftlichen Ausarbeitungen und die Einspielübungen auf die gangbarsten Tonarten beschränkt und von den Modulationen nur die nächstliegenden Fälle behandelt werden; bei den übrigen theoretischen Abschnitten ver-

Digitized by Google

fahre man, wenn von ihnen noch Etwas durchzunehmen für thunlich gehalten wird, so, daß man das Wesentlichste an die Beispiele anschließe, der Unterricht hier also nur Beispielerklärung sei. Im praktischen Cursus führe man die schwächeren Schüler nicht weiter als bis zum Choralsatz; vermögen sie einen nicht zu schwierigen Choral vierstimmig correkt und ohne grobe Verstöße gegen die Regeln der musikalischen Aesthetik zu setzen, so kann man sich vollkommen zufrieden stellen. In schwierigern Tonsatzübungen, als z. B. in den verschiedenen Formen der Choralfigurirung, in der Fertigung freier Präludien und Gesangstücke u. a. sollte man nur besonders befähigte Schüler sich versuchen lassen; bei vielen Seminarzöglingen sind dergleichen Arbeiten eine unverantwortliche Zeitverschwendung. Uebrigens gehen nach tausendfältiger Erfahrung nicht eben viel Organisten aus den Seminarien hervor, die ein wirklich kunstgerechtes und ausdrucksvolles Vorspiel zu extemporiren im Stande sind. Der Verfasser ist darum entschieden der Meinung, daß für ein erbauliches und kunstgerechtes Orgelspiel in den Kirchen viel besser durch ein gutes Kirchenpräludienbuch gesorgt werde. Durch ein solches kann zudem auch die ästhetische Musikbildung des angehenden Organisten auf eine fruchtbringende Weise gefördert werden. Der Verf. bearbeitet mit dem Königl. Sächs. Hoforganisten Johann Schneider eben jetzt ein solches Werk. In einem Commentare wird unter anderm auch nachgewiesen werden, wie dasselbe zur ästhetischen Musikbildung der Seminarschüler zu benutzen sei.

Der Verfasser hat vielfach die Erfahrung gemacht, daß das genaue Ausarbeiten, Einspielen und Transponiren der Beispiele zu einer großen Sicherheit im Gebrauch der Harmonieen und ihrer Verknüpfungen führt und daß die spätern freien Tonsatzübungen den Schülern in dem Grade gelangen, als sie die im Lehrbuche gestellten Aufgaben immer vollkommen gut gelöst hatten. Es kann darum das sorgfältige Ausarbeiten und genaue Einspielen besagter Beispiele nicht genug empfohlen werden.

Möge nun das Lehrbuch der musikalischen Composition in seiner abermals überarbeiteten Gestalt in erhöhtem Maaße dazu beitragen, daß sein Lehrgegenstand einer vollkommen naturgemäßen methodischen Behandlung immer näher geführt werde. Hiermit Gott befohlen!

Waldenburg, den 18. März 1848.

Der Verfasser.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß,

nebst Hinweisung, wie man den Unterricht nach gegenwärtiger Compositionslehre bei jährlich 44 Unterrichtswochen und 88 Lehrstunden in einem zweijährigen Cursus (als in 176 Lehrstunden) vollenden kann.

Einleitung.	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
Musik	I.	1. Woche.
Musiker. Praktischer und theoretischer Musiker	II.	
Melodie, Harmonie	III.	
Rhythmus.		
Einleitung	IV.	
Erste Stufe des rhythmischen Lebens.		
Takt, Taktarten u. ihre Bezeichnung in Tonstücken.		
a) Takt	V.	
b) Taktordnungen, Taktarten und Taktbezeichnung in der Notenschrift	VI.	2. Woche.
c) Die taktische Bewegung	VII.	
Zweite Stufe des rhythmischen Lebens.		
a) Zusammenziehungen und Gliederungen der Takttheile und Accentuirung der durch Zusammenziehung und Gliederung gewonnenen Tongrößen	VIII.	
b) Bedeutung der Zusammenziehungen und Gliederungen, oder die rhythmische Bewegung	IX.	
Dritte Stufe des rhythmischen Lebens.		
Rhythmische Bildungen.		
Einleitung	X.	
a) Das rhythmische Motiv	XI.	
b) Der rhythmische Satz	XII.	3. Woche.
c) Rhythmische Satzverbindungen oder Perioden	XIII.	
Vom Tempo	XIV.	
Rückblick auf die Stufen des rhythmischen Lebens	XV.	

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
Compositionslehre.		
Erstes Buch.		
Erster Abschnitt.		
A) Die diatonische (Dur-) und die chromatische Tonleiter.		
1) Die diatonische (Dur-) Tonleiter.		
a) Die diatonische Normal- (Dur-) Tonleiter . .	1	4. Woche.
b) Transponirte diatonische (Dur-) Tonleitern		
α) Diatonische Kreuztonleitern	2	
β) Diatonische Beetonleitern	3	
γ) Die chromatische Vorzeichnung	4	
c) Die diatonische Tonleiter rhythmisirt.		5. Woche.
Einleitung	5	
α) Die Tonleiter in verschiedenen Taktordnungen dargestellt	6	
β) Das melodische Motiv	7	
γ) Der melodische Satz	8	
δ) Die melodische Satzverbindung oder Periode .	9	
2) Die chromatische Tonleiter.		
α) Die chromatische Normaltonleiter	10	6. Woche.
β) Transponirte chromatische Tonleitern . . .	11	
3) Entstehung der diatonischen (Dur-) u. der chromatischen Tonleiter	12	
Zusatz. Einiges über Temperatur, das pithagorische Comma, die kleine und große Diesis.		
4) Es gibt dem Klange nach nur 12 verschiedene diatonische Tonleitern. Einfachste Notirung derselben. Enharmonischer Tonwechsel	13	
B) Intervalllehre.		7. Woche.
1) Begriff	14	
2) Die Intervalle.		
a) Intervalle, deren bezogener Ton über dem Beziehungstone liegt.		
α) Die Grundintervalle	15	
β) Abgeleitete Intervalle	16	
Fortsetzung	17	
b) Intervalle, deren bezogener Ton unter dem Beziehungstone liegt	18	
c) Mehrdeutigkeit der Intervalle	19	
C) Musikalische Zifferschrift . . .	20	8. Woche.

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
Zweiter Abschnitt.		
Töne zu Dreiklängen verbunden u. Harmonieverbindungen aus Dreiklängen. In Dur.		
a) Bildung, Arten, Lage der Dreiklänge ꝛc.		
1) Der Dreiklang der ersten Stufe der Tonleiter.		
α) Entstehung und Bestandtheile des Dreiklanges	21	
β) Die bezogenen Töne und der Beziehungston des Dreiklanges	22	
γ) Verstärkung d. Beziehungstones im Dreiklange. Bezifferung d. bezogenen Töne üb. d. Grundbasse	23	
δ) Die Lagen des Dreiklanges	24	
2) Die sieben Dreiklänge der diatonischen Tonleiter.		9. Woche.
α) Bildung und Benennung derselben	25	
β) Betrachtung der bezogenen und der Beziehungstöne in den sieben leitereignen Dreiklängen	26	
γ) Bezeichnung der leitereignen Dreiklänge der diatonischen Scala durch Buchstaben und Ziffern	27	
δ) Die leitereignen Dreiklänge in ihren verschiedenen Lagen	28	
b) Harmonieverbindungen, aus den leitereignen Dreiklängen gebildet.		10. Woche.
1) Die ersten u. einfachsten Harmonieverbindungen. Vorbemerkung	29	
Die Harmonieverbindung I-V-I	30	
Fortsetzung	31	
Die Harmonieverbindung I-IV-I	32	
Harmonieverbindungen, aus der tonischen, Subdominant- und Dominant-Harmonie gebildet	33	
Melodische und harmonische Bewegung	34	11. Woche.
2) Harmonieverbindungen, in denen auch die leitereignen Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Anwendung kommen	35	
3) Anwendung aller leitereignen Dreiklänge. Harmonisirung der diatonischen Tonleiter	36	12. Woche.
Fortsetzung	37	
4) Weite oder zerstreute Harmonie	38	
Dritter Abschnitt.		
Die Molltonleiter, die leitereignen Dreiklänge in Moll; Verbindungen dieser Dreiklänge ꝛc.		
a) Die Molltonleiter und ihre chromatischen Zeichen.		13. Woche.
1) Die Normalmolltonleiter (Entwickelung derselben)	39	
2) Vergleichung der Normalmolltonleiter mit der Normaldurtonleiter	40	

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
3) Transponirte Molltonleitern	41	
4) Die chromatische Vorzeichnung der Molltonleiter	42	
b) Die leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter.		14. Woche.
1) Bildung, Benennung und Bezeichnung derselben	43	
2) Die leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter in den drei Lagen. Besondere Beachtung des übermäßigen Dreiklanges	44	
c) Harmonieverbindungen in Moll.		
1) Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen in Moll, in enger und zerstreuter Lage dargestellt	45	
2) Harmonieverbindungen, in denen die übrigen leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter in Anwendung kommen. Harmonisirung der Molltonleiter	46	15. Woche.
d) Tonart. Die Dur- und Molltonart. Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in den Tonarten.		
1) Die Dur- und Molltonarten	47	
Zusatz. Ueber den Charakter jeder einzelnen Dur- und Molltonart.		
2) Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in verschiedenen Tonarten	48	
Vierter Abschnitt.		
Die Septimenaccorde.		
a) Die Septimenaccorde der Durtonart.		16. Woche.
1) Bildung, Benennung und Bezeichnung der leitereignen Septaccorde der Durtonleiter	49	
2) Betrachtung des Klanges (Charakters) der vier Septimenaccorde im Allgemeinen. Eintheilung derselben in Haupt- und Nebenseptharmonieen .	50	
3) Auflösung der Septaccorde; ihre Lagen; Anwendung derselben in Beispielen.		
α) Auflösung des Hauptseptaccordes	51	
β) Lagen der Septaccorde u. Auflösung des Hauptseptaccordes in den verschiedenen Lagen . . .	52	
γ) Anwendung des Hauptseptaccordes in Harmonieverbindungen	53	17. Woche.
δ) Auflösung der Nebenseptharmonieen . . .	54	
ε) Anwendung aller Septharmonieen in Beispielen. Vorbereitete und unvorbereitete Septimen . .	55	
4) Beziehungsverhältnisse der einzelnen Töne der Septaccorde, sowie der Septimenaccorde in der Tonart. Näheres über die Benennungen „Dominantseptharmonie“ und „Nebenseptharmonieen“	56	18. Woche.
5) Die Septaccorde der Durtonleiter als neuer Stoff		

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
der Durtonart. Bedeutung der Septharmonieen für's Musikleben im Allgemeinen	57	
6) Etwas über harmoniefremde Töne, insbesondere über Vorhalte und Durchgänge.		
Vorbemerkung	58	
Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten . .	59	
b) Die Septaccorde der Molltonart. Anwendung derselben.		19. Woche.
1) Bildung, Benennung und Bezeichnung der leitereignen Septaccorde der Molltonleiter . . .	60	
2) Auflösung der leitereignen Septaccorde der Molltonleiter. Weiteres über die Septharmonieen der 1., 3. und 7. Stufe in Moll	61	
3) Anwendung d. Septacc. d. Molltonart in Beisp.	62	
Fortsetzung	63	20. Woche.
4) Die Septaccorde der Molltonleiter als neuer Stoff der Molltonart	64	
5) Mehrdeutigkeit der Septharmonieen in Bezug auf Sitz in einer Tonart	65	
Fünfter Abschnitt.		21. Woche.
A. Die Umkehrungen des Dreiklanges und Septaccordes, und Anwendung derselben.		
Einleitung	66	
1) Die Umkehrungen des Dreiklanges.		
α) Die Sexten- u. Quartsextenlage der Dreiklänge	67	
β) Anwendung der Umkehrungen des Dreiklanges in Beispielen.		
αα) Anwendung des Sextenaccordes	68	
ββ) Anwendung des Quartsextenaccordes . . .	69	
Weitere Anwendung und Betrachtung des Sexten- und Quartsextenaccordes	70	22. Woche.
2) Umkehrungen des Septimenaccordes.		
α) Die erste, zweite und dritte Umkehrung des Septaccordes, oder der Quintsext-, Terzquarten- und Secundquartsextenaccord	71	
β) Anwendung der Umkehrungen des Septaccordes in Beispielen	72	
B) Der uneigentliche Sexten- u. Quartsextenaccord	73	23. Woche.
Sechster Abschnitt.		
Nonenaccorde, der hartverminderte Sept-, der übermäßige Sextaccord und die Wechseldominantharmonie ꝛc. Undecimen- und Tredecimenaccorde, Grund und abgeleitete Harmonieen.		

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
A) Die Nonenaccorde.		
a) Die leitereignen Nonenaccorde der Durtonart.		
1) Bildung der leitereignen Nonenaccorde in Dur; Betrachtung derselben nach ihren Bestandtheilen und ihrem Klange	74	
2) Der Dominantseptnonenaccord insonderheit.		
α) Auflösung des großen Nonenaccordes und Vermeidung der Quinten, die bei Auflösung desselben leicht entstehen	75	
β) Löst sich der große Nonenaccord auch nach Moll auf?	76	
γ) Lagen des großen Nonenaccordes	77	
δ) Umkehrungen des großen Nonenaccordes . .	78	24. Woche.
ε) Mehrdeutigkeit des großen Nonenaccordes . .	79	
3) Ueber die Verwendung der übrigen Nonenaccorde der Durtonart	80	
b) Die leitereignen Nonenaccorde der Molltonart.		
1) Bildung und Betrachtung der Nonenaccorde der Molltonart	81	
2) Die Dominantseptnonenharmonie in Moll.		
α) Auflösung derselben. Vermeidung der Quinten, welche bei dieser Auflösung gewöhnlich entstehen	82	
β) Löst sich der kl. Nonenaccord auch nach Dur auf?	83	
γ) Die Lagen des kleinen Nonenaccordes . . .	84	25. Woche.
δ) Die Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes .	85	
3) Mehrdeutigkeit des kleinen Nonenaccordes . .	86	
4) Wieviel es dem Klange nach verschiedene kleine Nonenaccorde gibt, wenn diese ohne Grundbaß auftreten	87	
B) Der hartverminderte Septimen- und der übermäßige Sextenaccord; der Wechseldominantaccord.		26. Woche.
1) Der hartverminderte Septimenaccord.		
α) Entstehung, Sitz und Behandlung des hartverminderten Septimenaccordes	88	
β) Der hartverminderte Septimenaccord mit kleiner None und ohne Grundton	89	
γ) Mehrdeutigkeit des hartverminderten Septaccordes mit kleiner None und ohne Grundton . .	90	
2) Der übermäßige Sextenaccord.		27. Woche.
α) Entstehung und Behandlung desselben . . .	91	
β) Der übermäßige Sextenaccord mit kleiner None	92	
γ) Mehrdeutigkeit des übermäßigen Sextaccordes ohne und mit kleiner None	93	
3) Der Wechseldominantenaccord in Dur und Moll .	94	

Digitized by Google

	Erstes Unterrichtsjahr. Paragr.	Pensa.
4) In Moll steht zuweilen statt des leitereignen kleinen Dreiklanges der großen Obersecunde der leiterfremde Durdreiklang der kleinen Obersecunde . .	95	
C. Die Undecimen- und Tredecimenaccorde . .	96	28. Woche.
D. Ueber Grund- und abgeleitete Harmonieen .	97	
Siebenter Abschnitt.		
Modulationen und Choralbearbeitungen.		
A. Allgemeines über Modulation und Ausführung besonderer Modulationsfälle.		
a) Allgemeines über Modulation.		
1) Begriff und Wesen einer Modulation . . .	98	
2) Verwandtschaften der Tonarten.		
α) Verwandtschaften der Tonarten im Allgemeinen und der Durtonarten insbesondere	99	
β) Verwandtschaften der Molltonarten . . .	100	29. Woche.
γ) Verwandtschaften der Durtonarten mit Molltonarten und umgekehrt . . . . 101 u.	102	
δ) Jede Tonart hat vier mit ihr im ersten Grade verwandte Tonarten	103	
ε) Verwandtschaften des zweiten Grades . . .	104	
3) Die Zahl der Modulationsfälle	105	30. Woche.
4) Modulationswege im Allgemeinen	106	
b) Ausführung der einzelnen Modulationsfälle. Allgemeine Vorbemerkung (für den Lehrer) . .	107	
I. Modulationen aus Dur nach Dur.		
α) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quartenzirkel folgen.		
1) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterquinte oder der kleinen Oberquarte . . .	108	
2) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Untersecunde	109	
3) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Oberterz	110	31. Woche.
4) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterterz	111	
5) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Obersecunde	112	
6) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterquarte oder kleinen Oberquinte	113	
β) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quintenzirkel folgen.		32. Woche.
1) Modulationen aus Dur in die Durtonart der großen Oberquinte	114	

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
2) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Obersecunde	115	
3) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Unterterz oder der großen Oberserte	116	
4) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Oberterz	117	
5) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Untersecunde	118	
6) Modulation aus Dur in die Durtonart der übermäßigen Oberquarte	119	33. Woche.
II. Modulationen aus Moll nach Moll.		
Vorbemerkung	120	
α) Modulationen aus Moll nach Moll, bei denen vorzugsweise auf dem Quartenwege in die fremde Tonart übergegangen wird.		
1) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Unterquinte oder der kleinen Oberquarte . .	121	
2) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Untersecunde	122	
3) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Oberterz	123	
4) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Unterterz	124	
5) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Obersecunde	125	
6) Modulation aus Moll in die Molltonart der übermäßigen Unterquarte oder der kleinen Oberquinte	126	
Die Modulationen unter 3 bis 6 können jetzt übergangen und später, oder vom Schüler auch jetzt schon, aber privatim, durchgegangen und dann in der Orgelstunde vorgespielt werden.		
β) Modulationen aus Moll nach Moll, bei denen vorzugsweise auf dem Quintenwege in die fremde Tonart übergegangen wird.		
1) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Oberquinte	127	34. Woche halb.
2) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Obersecunde	128	
3) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Unterterz	129	
4) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Oberterz	130	
5) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Untersecunde	131	

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Dauer.
6) Modulation aus Moll in die Molltonart der übermäßigen Oberquarte	132	
Die Modulationen unter 3 bis 6 werden entweder für spätere Zeit aufgehoben, oder der Schüler geht sie privatim durch und spielt sie vielleicht in einer Orgelstunde vor.		
III. Modulationen aus Dur nach Moll.		
α) Modulationen aus Dur nach Molltonarten, die von der verwandten dem Quartenzirkel nach der betreffenden Durtonart am nächsten liegen.		
Vorbemerkung	133	
1) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Unterterz oder in die verwandte Molltonart	134	
2) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Obersecunde	135	34. Woche halb.
3) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Oberquinte	136	
4) Modulation aus Dur in die gleichnamige Molltonart	137	
5) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Oberquarte	138	
6) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Untersecunde	139	
7) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Oberterz	140	
Die Modulationen unter 4 bis 7 werden entweder für spätere Zeit aufgehoben, oder der Schüler geht sie privatim durch und spielt sie vielleicht in einer Orgelstunde vor.		
β) Modulationen aus Dur nach Molltonarten, die von der verwandten dem Quintenzirkel nach der betreffenden Durtonart am nächsten liegen.		
1) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Oberterz	141	35. Woche halb.
2) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Untersecunde	142	
3) Modulation aus Dur in die Molltonart der übermäßigen Oberquarte	143	
4) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Obersecunde	144	
5) Modulation aus Dur in die Molltonart der übermäßigen Oberquinte	145	
6) Modulation aus Dur in die Molltonart der übermäßigen Obersecunde	146	
Die Modulationen unter 3 bis 6 werden entweder für spätere Zeit aufgehoben, oder der Schüler geht sie privatim durch und spielt sie vielleicht in einer Orgelstunde vor.		
IV. Modulationen aus Moll nach Dur	147	35. Woche halb.

Digitized by Google

	Erstes Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
B. Choralbearbeitungen.		
Einleitung	148	36. Woche.
a) Allgemeines, die Harmonisirung einer Choralmelodie betreffend.		
1) Ueber die Modulation im Chorale	149	
2) Harmoniewahl innerhalb der Tonarten, in denen man sich bei Harmonisirung eines Chorales bewegt	150	
3) Stimmenführung		
α) Die einzelne Stimme an sich	151	
β) Die Stimmen im Verhältniß zu einander.		
αα) Die harmonische Bewegung	152	
ββ) Die enge und weite Lage	153	
γγ) Offenbare und verdeckte Quinten und Octaven; Querstände	154	
4) Rhythmische Bewegung in dem harmonisirten Chorale	155	
b) Choralbearbeitungen.		37. Woche.
α) Betrachtung gegebener vierstimmig gesetzter Choräle.		
Vorbemerkung	156	
Choral: Nun danket alle Gott	157	
„ Christus der ist mein Leben	158	
„ Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'	159	
„ Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut	160	
„ Wer nur den lieben Gott läßt walten	161	
„ Kommt, Menschenkinder, rühmt	162	38. Woche.
„ Wir glauben all' an einen Gott	163	
„ Liebster Jesu, wir sind	164	
„ O Gott du frommer Gott	165	
„ Wer nur den lieben Gott	166	
„ Nun sich der Tag geendet hat	167	39. Woche.
„ O Traurigkeit	168	
„ O Haupt voll Blut	169	
Diese Choräle werden genau zergliedert, vom Schüler auswendig gelernt oder doch gut eingespielt.		
β) Choräle mit bezifferten Bässen.		
Vorbemerkung	170	40. Woche und 41½ Woche.
Einige Bemerkungen zu den von 265 bis 272 gegebenen Chorälen des Beispielbuchs	171	
γ) Choralmelodieen, vierstimmig zu harmonisiren	172	41½ bis 42. Woche.
δ) Choralmelodieen, welche mit bezifferten Bässen versehen werden sollen	173	43. Woche. 44. Woche.

Wiederholung der Theorie, Durchsicht und kritische Beleuchtung der Arbeiten der Schüler.

Digitized by Google

	Zweites Unterrichtsjahr: Paragr.	Pensa.
Achter Abschnitt.		
Fortsetzung des theoretischen Cursus.		
Die Lehre von den Cadenzen.		
Begriff und Eintheilung . . .	174	1. Woche.
A. Cadenzen.		
a) Natürliche Cadenzen.		
α) Natürliche Hauptcadenzen.		
αα) Natürliche Hauptcadenzen mit dem Hauptseptaccorde . .	175	
ββ) Natürliche Hauptcadenzen mit dem gr. u. kl. Nonenaccorde .	176	
β) Natürliche Nebencadenzen . .	177	
b) Trugcadenzen.		2. Woche.
α) Trughauptcadenzen	178	
αα) Trughauptcadenzen mit dem Hauptseptaccorde.		
1) Der Hauptseptaccord kann sich in Dur in den Molldreiklang der großen Obersecunde, in Moll in den Durdreiklang der kleinen Obersec. auflösen: C: V^7=VI; c: V^7=VI	179	
2) Der Hauptseptaccord kann sich in den Dur- und Molldreiklang der großen Untersecunde auflösen .		3. Woche.
3) Der Hauptseptacc. einer Durtonart kann sich in den Dominantdreiklang ihrer verwandten Molltonart, der Hauptseptacc. einer Molltonart in den tonischen Dreikl. der gleichnamigen Durtonart auflösen	180	
ββ) Trugschlüssige Auflösung der Nonenaccorde.		
1) Trugschlüssige Auflösungen des großen Nonenaccordes . . .	181	
2) Trugschlüssige Auflösungen des kleinen Nonenaccordes . . .		4. Woche.
Trugnebencadenzen	182	
1) Die Nebenseptharmonieen können in den eine Tonstufe höher liegenden Dreiklang trugschlüssig aufgelöst werden	183	
2) Der Moll- u. kl. Septacc. können in den eine Tonstufe tiefer liegenden Dreikl. trugschl. aufgelöst werden	184	5. Woche.
	185	
	186	

Praktischer Cursus.

In 1 Stunde wöchentl. werden hier fortgesetzt gegebene Melodieen vom Schüler 4stimmig gesetzt, andere mit einem signirten Basse versehen. Diese contrapunktischen Uebungen gehen so lange fort, bis neue angezeigt werden. Sollten die Schüler in diesen Arbeiten sich bald gewandt genug zeigen, oder sollte hie u. da ein Pensum für eine St. zu groß sein, so kann man ja auch einmal beide Wochenstunden für den theoretischen Cursus anwenden.

Digitized by Google

	Zweites Unterrichtsjahr. Paragr.	Lensa.
3) Trugschlüssige Auflösung d. hartverminderten Sept- und des übermäßigen Sextenaccordes	187	6. Woche.
4) Trugschlüssige Auflösung der Nebenseptharmonieen, durch Benutzung der Mehrdeutigkeit des Sitzes herbeigeführt	188	
c) Cadenzvermeidungen.	189	7. Woche.
α) Ausweichende Cadenzvermeidungen.		
1) Auf einen Hauptseptaccord kann der Hauptseptaccord der kleinen Quarte, der großen Obersecunde und der großen Obersexte folgen	190	
2) Auf einen kleinen Nonenaccord kann der kleine Nonenaccord der Quarte und Quinte folgen . .	191	
β) Leitereigne Cadenzvermeidungen	192	8. Woche.
Was hat uns die Lehre von den Trug- und vermiedenen Cadenzen gebracht?	193	
B. Schlußformeln; die halbe Cadenz; die verzierte Cadenz.		
Einleitung	194	
a) Schlußformeln mit einem Ganzschlusse . . .	195	
b) Die Halbcadenz	196	9. Woche.
c) Die figurirte oder verzierte Cadenz	197	
Ueber Anwendung der Trug- und vermiedenen Cadenzen in Choralbearbeitungen	198	
Praktische Arbeiten.		
Choralbearbeitungen für Sopran, Alt, Tenor u. Baß	199	
Choralbearbeitungen für vier Männerstimmen . :	200	
Choralbearbeitungen f. vier Frauen- od. Kinderstim.	201	
(Die hierher gehörigen Beispiele werden genau besprochen.)		
Neunter Abschnitt.		
Fortsetzung des theoretischen Cursus. Von den harmoniefremden Tönen, Scheinaccorden ꝛc.	Fortsetzung des praktischen Cursus.	
Einleitung	202	
A. Durchgänge u. Wechselnoten.	Hier werden	10. Woche.
1) Durchgänge und Wechselnoten in ihrem Verhältniß zu ihren Hauptnoten in Bezug auf Richtung u. Entfernung. Leitereigne u. leiterfremde, nothwendig u. willkürlich angenäherte Nebennoten	auf einige Zeit Choräle vierstimmig für 2 Frauen- u. 2 Männerstimmen, dann für 203	
2) Nebennoten 1. und 2. Grades . .	4 Männerst. u. 204	11. Woche.
3) Beispiele mit Nebennoten von besonderer Art	für 4 Kinderst. gesetzt. In die- 205	

Digitized by Google

	Zweites Unterrichtsjahr. Paragr.	Lenſa.
4) Nebennoten, von denen nicht genau angegeben werden kann, ob ſie Durchgänge oder Wechſelnoten ſind	ſen Arbeiten kann ſich der Sch., in Folge 206	
5) Nebennoten durch Pauſen von ihren Hauptnoten getrennt . . .	der vorher abgehandelten Theorie, ſchon freier 207	12. Woche.
6) Eine Nebennote kann in die ihre Hauptnote von der andern Seite umgebende Nebennote über-, und durch dieſe in die Hauptnote gehen	bewegen, als früher. 208	
7) Der Ton, der für eine oder zwei Nebennoten Hauptnote iſt, kann ſelbſt Nebennote werden . . .	209	
8) Durchgänge und Wechſelnoten in zwei und mehr Stimmen zugleich	210	13. Woche.
9) Merkwürdige Zuſammenklänge, durch Nebennoten herbeigeführt. Ueber die Dauer einer Nebennote im Allgemeinen	211	
10) Vorausgenommene u. angehängte Nebennoten .	212	14. Woche.
11) Nebennoten können auch eine Modulation bewirken	213	
12) Nebennoten in ſtimmiger Brechung	214	
13) Harmoniſche Nebennoten. Zwiſchennoten . .	215	
14) Beiſpiele, in denen Quinten und Octaven durch eingeſchobene harmoniſche Nebennoten nicht als vermieden angeſehen werden	216	
B. Vorhalte.		15. Woche.
Allgemeines	217	
1) Vorhalte von oben.		
a) Quart-, Sext- und Nonenvorhalte von oben .	218	
b) Quart-, Sext- und Nonenvorhalte auf umgekehrte Bäſſe bezogen	219	
2) Vorhalte von unten.		
a) Secund-, Sext- u. Septvorhalte von unten . .	220	
b) Vorhalte von unten in Accorden mit umgekehrten Bäſſen	221	
3) Mit der Auflöſung eines Vorhaltes kann ein neuer Baßton oder auch eine neue Harmonie auftreten .	222	16. Woche.
a) Beiſpiele, in denen mit der Auflöſung des Quartvorhaltes ein neuer Baßton auftritt	223	
b) Beiſpiele, in denen mit der Auflöſung des Sextvorhaltes ein neuer Baßton eintritt	224	
c) Beiſpiele, in denen mit der Auflöſung des Nonenvorhaltes ein neuer Baßton auftritt	225	
4) Vorhalte in zwei, drei und mehr Stimmen zugleich	226	17. Woche.
5) Vorhalte, von ihrer ſie vorbereitenden und ihren Hauptnoten durch Pauſen getrennt	227	
6) Vorhalte in ſtimmiger Brechung	228	

Digitized by Google

		Zweites Unterrichtsjahr. Paragr.	Pensa.
7) Nebennoten, durch Synkopen herbeigeführt . .		229	
C. Scheinaccorde, durch Nebennoten entstanden.			
Einleitung		230	
1) Scheindreiklänge		231	
2) Scheinseptaccorde		232	
3) Scheinnonenaccorde		233	
4) Der übermäßige Sextaccord als Scheinaccord .		234	
D. Betrachtung musikalischer Manieren, in soweit solche auf der Anwendung harmoniefremder Töne beruhen		235	18. Woche.
Schlußbetrachtung über die Nebennoten		236	
Praktische Arbeiten.			
1) Choräle, vierstimm. u. f. den gottesdienstl. Gebrauch		237	19. Woche.
2) Einfache Choralfigurirung		238	20. Woche.
Zehnter Abschnitt.			
Fortsetzung des theoretischen Cursus.			
Auflösung dissonirender Intervalle.			
Vorbemerkung		239	21. Woche.
A. Auflösung harmonischer Intervalle.	Fortsetzung des praktischen Cursus. Eine Anzahl Choräle werden erst nach Beisp. 338 und 334, später nach 335 figurirt.		
1) Auflösung der Septime eines Septimenaccordes		240	
2) Auflösung der Terz eines Septacc.		241	
3) Auflösung d. Quinte eines Septacc.		242	
4) Behandlung des Grundtones eines Septaccordes		243	
5) Auflösung der None des großen u. kleinen Nonenaccordes . . .		244	
6) Behandlung der Quarte u. Sexte im Quartsextenaccorde . . .		245	
B. Auflösung harmoniefremder Intervalle.		246	
Bemerk. Dieser ganze Abschnitt kann in einer Stunde absolvirt werden. Der Sch. möge vorher die Theorie durchlesen, die Beispiele spielen. In der Stunde trägt er die Theorie, an die Beispiele anschließend, vor.			
Elfter Abschnitt.			
Fortsetzung des theoretischen Cursus. Vom Orgelpunkte, Undecimen- u. Terzdecimenaccorde.	Fortsetzung des prakt. Cursus. Hier wird mit d. einfachen Choralfigurirung fortgefahren.		
A. Vom Orgelpunkte.			
Vorbemerkung		247	22. Woche.
1) Wesen des Orgelpunktes . . .		248	

Digitized by Google

		Zweites Unterrichtsjahr. Paragr.	Pensa.
2) Orgelpunkte über verschiedenen Tönen der Tonart		249	
3) Modulation innerhalb eines Orgelpunktes		250	23. Woche.
4) Der Orgelpunktton kann in verschiedenen Stimmen liegen . .		251	
5) Die Orgelpunktstimme kann ruhig liegen bleiben, oder in kurzen Noten angegeben, auch mit Nebennoten verziert werden . . .		252	
B. Vom Undecimen- u. Terzdecimenaccorde.		253	24. Woche.
Zwölfter Abschnitt.			
Fortsetzung des theoretischen Cursus. Tonart und Tongeschlechter; Anfang und Ende eines Tonstückes; Modulation innerhalb eines Tonstückes.	Fortsetzung des praktischen Cursus.		
1) Tonart und Bereich einer Tonart. Tongeschlechter	Noch Choralfigurirungen.	254	
2) Anfang u. Ende eines Tonstückes .		255	
3) Tonartwechsel innerhalb eines Tonstückes		256	
Dreizehnter Abschnitt.			25. Woche.
Fortsetzung des theoretischen Cursus. Von der 4-, 3-, 2-, 5-, 6-, 7- und 8-stimmigen Satzart. Contrapunktische Arbeiten ꝛc.	Fortsetzung des praktischen Cursus.		
A. Von der 4-, 3-, 2-, 5-, 6-, 7- und 8-stimmigen Satzart.	Choräle 3- u. 2-stimmig zu setzen; desgl. 5-stimmig.		
Vorbemerkung		257	
1) Die vierstimmige Satzart . .		258	
2) Die dreistimmige Satzart . .		259	
3) Von der zweistimmigen Satzart .		260	26. Woche.
4) Die fünfstimmige Satzart . .		261	
5) Die sechs-, sieben- u. achtstimmige Satzart		262	
B. Choralfigurirung.			27. Woche.
Vorbemerkungen		263	
Das Motiv, der musikalische Satz, die Imitation und Sequenz.		264	
α) Das Motiv (insonderheit) . .		265	
β) Der melodische Gedanke . .		266	

Digitized by Google

		Zweites Paragr.	Unterrichtsjahr. Pensa.
γ) Die Nachahmung (Imitation) .		267	
δ) Die Sequenz		268	
Musterbeispiele figurirter Choräle.			
Vorbemerkung	Choralfiguri-	269	
1) Cantus firmus in der Oberstimme, v. 3 figurirenden Stimmen begleitet	rungen mit Festhaltung eines	270	28. 29.
2) C. f. in der Oberstimme, mit 2 figurirenden Stimmen . . .	Motives.	272	30. 31.
3) C. f. in der Oberstimme, mit einer figurirenden Stimme . . .		273	32. Woche.
4) C. f. im Basse und in einer Mittelstimme		274	33. Woche.

Vierzehnter Abschnitt.

A. Das freie Präludium.

Einleitung	275	34. Woche.
a) Das Motiv od. der Hauptgedanke eines Präludiums	276	
b) Die Modulation im Präludium	277	35. Woche.
c) Die Satzbildung	278	

B. Choralvorspiele.

Einleitung	279	36. Woche.
a) Die Formen eines Choralvorspieles	280	
b) Ueber Ausdruck eines Choralvorspieles . . .	281	37. Woche.

Funfzehnter Abschnitt.

Von der Begleitung einer Melodie.

1) Von der Begleitung einer Melodie im Allgemeinen	282	38. Woche.
2) Formen der Begleitung	283	
3) Das sogenannte Generalbaßspielen	284	39. Woche.

Erster Anhang zum ersten Buche.

Pagina

Die alten Kirchentonarten.

Einleitung	338

Erster Abschnitt.

1) Genauere Betrachtung der den alten Tonarten zum Grunde liegenden Tonleitern	343
2) Transposition der alten Tonarten	344
3) Vorzeichnung der alten Tonarten	346
4) Die alten Tonarten nach dem Quinten u. Quartenzirkel geordnet	346

Zweiter Abschnitt.

1) Die ursprünglich leitereignen Harmonieen der alten Tonarten	346

Digitized by Google

	Zweites Unterrichtsjahr. Pagina	Pensa.
2) Neue leitereigne Harmonieen der alten Tonarten, herbeigeführt durch Aufnahme chromatischer Töne in jene Scalen	347	40. Woche.
3) Erste Harmonieverbindungen in den alten Kirchentonarten, Schlußformeln darin u. Harmonisirung ihrer Tonleitern	348	
Dritter Abschnitt.		
Die jonische Tonart	351	
Vierter Abschnitt.		
Die myxolydische Tonart	353	
Fünfter Abschnitt.		
Die dorische Tonart	356	41. Woche.
Sechster Abschnitt.		
Die äolische Tonart	358	
Siebenter Abschnitt.		
Die phrygische Tonart	359	
Achter Abschnitt.		
Die lydische Tonart	364	42. Woche.
Schlußbetrachtung	365	
Zweiter Anhang zum ersten Buche. Kurzer Unterricht über die wichtigsten musikalischen Instrumente und Einiges aus der Instrumentationslehre.		
Vorbemerkung	368	
Erster Abschnitt. Das Wichtigste aus der Instrumentenlehre.		
Einleitung	368	
A. Saiteninstrumente.		
a) Die Saiteninstrumente im eingeschränkteren Sinne.		
1) Das Clavier und Pianoforte	369	
2) Die Harfe	370	
3) Die Guitarre	370	
b) Die Bogen- oder Streichinstrumente.		
1) Die Violine	371	43. Woche.
2) Die Bratsche	372	
3) Das Violoncelle	372	
4) Der Contrabaß	372	

Digitized by Google

	Zweites Unterrichtsjahr. Pagina	Pensa.
B. Blasinstrumente.		
a) Die Holzblasinstrumente.		
1) Die Flöte	373	
2) Die Oboe	374	
3) Die Clarinette, das Bassetthorn oder Baßclarinette	374	
4) Der Fagott	376	
b) Die Blech- oder Messingblasinstrumente.		
1) Das Horn	377	
2) Die Trompete	379	
3) Die Posaune	380	
C. Schlaginstrumente.		
Die Pauke	381	
Zweiter Abschnitt.		44. Woche.
Die Instrumente in ihrer Anwendung.		
a) Allgemeines über Verbindung musikalischer Instrumente zu musikalischen Productionen und über Partitureinrichtung	382	
b) Anleitung, Choräle für verschiedene Instrumente zu setzen	385	
Sieben Beispiele	386	

Digitized by Google

Einleitung.

1) Musik.

§. 1.

Vorbemerkung für den Unterricht.

„Unterrichte anschaulich," das ist ein pädagogischer Lehrgrundsatz, dessen genaueste Beachtung im Unterricht einer Kunsttheorie von doppelter Wichtigkeit ist. Wir werden darum in unserm Gegenstande durchweg, gelte es nun Entwickelung von Begriffen, oder irgend einer Regel u. s. w. — Beispiele zu Gehör bringen und den Unterricht an das vom Schüler innerlich aufgenommene Beispiel anknüpfen. Also verlangt es ein naturgemäßer Unterricht.

Was das erste Beispiel des Beispielbuchs betrifft, so übe es der Seminar-Musiklehrer in einer Gesangstunde gut ein. In der ersten Harmonielehrstunde wird es vorgetragen; worauf sich die Entwicklung des Begriffes „Musik" in folgender Weise an selbiges anknüpft.

Wir haben jetzt Musik gehört. Was vernehmen wir aber eigentlich, wenn wir Musik hören? — Wollen wir diese Frage ganz allgemein beantworten, so sagen wir: Töne. Wenn wir aber mit dem Finger auf den Tasten eines Pianoforte's hinstreichen, so hören wir auch Töne, aber — keine Musik. Die Töne an sich machen das Wesen der Musik noch nicht aus; sie sind nur der Stoff, aus dem musikalische Erzeugnisse gebildet werden. Denke dir einen Haufen Steine und Holzbalken, diese bilden kein Gebäude; sie geben das erst, wenn sie die geschickte Hand eines Baumeisters in guter Ordnung — wir wollen sagen: nach bestimmten Baugesetzen — zusammenfügt. So müssen auch in der Musik die Töne nach bestimmten Gesetzen verbunden werden. Diese Gesetze sind sehr mannigfaltig, ihre richtige Anwendung oft recht schwer. Daher gilt das Verbinden der Töne zu Tonstücken für ein

Digitized by Google

besonderes Können, für eine Kunst*), genannt Tonsetzkunst oder musikalische Composition**). Hiermit haben wir für die Erklärung (Definition) des Begriffes „Musik" den Gattungsbegriff gefunden.

Also:

Musik ist eine Kunst.

Da es verschiedene Künste gibt (nenne einige andere), so müssen wir für unsere ein unterscheidendes Merkmal suchen; das gibt uns der Stoff, den sie verarbeitet.

Also:

Musik ist die Kunst, die sich der Töne als ihres Stoffes bedient, ist Tonkunst.

Schon oben wurde bemerkt, daß in der Musik die Tonverbindungen nach bestimmten Gesetzen verbunden werden. Nehmen wir auch dieses Merkmal in die Definition auf.

Musik ist die Kunst, in der Töne nach bestimmten Gesetzen verbunden werden.

Wenn wir das Lied: Ein' feste Burg ist unser Gott — gut vorlesen hören; da fühlen wir so etwas in unserm Innern; wir sagen: das Lied macht einen Eindruck auf uns. So macht nun auch jedes gute Tonstück irgend einen Eindruck auf uns; einige stimmen uns heiter, andere ernst, traurig ꝛc. Macht ein Tonstück gar keinen Eindruck auf uns, läßt es uns — wie man dann sagt — kalt; dann besteht es nur aus todten, nichtssagenden Tonverbindungen; es ist leeres Tongeklingel. Es ist also der Musik wesentlich, daß sie irgend eine Gemüthsstimmung (Freude, Trauer, Klage ꝛc.) ausdrückt, in der Brust des Hörers anregt. Es werde Beisp. 1 noch noch einmal gesungen, sein Ausdruck beobachtet und mit Worten bezeichnet.) Nehmen wir endlich auch noch dieses Merkmal in unsere Begriffsbestimmung mit auf, dann gestaltet sie sich so:

Musik ist die Kunst, durch gesetzlich verbundene Töne das Gemüth zu bewegen oder (musikalische) Gefühle zu erwecken. ✗

*) Das Wort „Kunst" kommt her von „können."

**) Von Componëre, zusammenlegen, zusammensetzen oder -fügen, verbinden.

Also wäre demnach, Sprache. Die Kunst Vorstellungen zu machen. = Ideen zu erwecken = Beides sind nur Mittel des Ausdrucks.

Digitized by Google

So haben wir denn unsern Gegenstand, um sein Wesen im Allgemeinen kennen zu lernen, nach verschiedenen Seiten hin angeschaut, und diese Betrachtung hat unserer Definition immer neue Merkmale zugeführt. Können wir aber nicht, ohne der Bestimmtheit wesentlich Eintrag zu thun, unsere Definition kürzer fassen? — Wir dürfen zunächst wohl die Bestimmung „gesetzlich" weglassen; die Kunst als solche muß nach Gesetzen verfahren. Auch nennt ferner der Musiker nur solche Tonstücke Musik, die einen geistigen Gehalt (Ausdruck) haben, und darum läßt er bei der Bestimmung des Begriffes Musik die Bestimmung „Ausdrücken musikalischer Gefühle" oder „Darstellen des Gemüthslebens," weil diese — streng genommen — mit dem Wesen eines Musikstückes unzertrennlich verbunden sind, weg. So ergibt sich, daß die oben gegebene Definition, die neben dem Gattungsbegriffe nur noch des Stoffes gedachte, der hier verarbeitet wird, schon bestimmt genug ist.

Also auf's kürzeste:

Musik ist die Kunst der Töne.

„Die Musika" — sagt Luther — „ist eine Gabe und Geschenk Gottes. Ich gebe nach der Theologia der Musika den nächsten Locum und höchste Ehre."

Zusatz. Das Wort Musik kommt her von dem griechischen Worte Musa (μοῦσα). Musen nannten die Griechen zunächst gewisse Göttinnen, nämlich die des Gesanges, der Ton-, Dicht-, Tanz-, Schauspielkunst, auch der Astronomie und Geschichte. Mūsikē (μουσική) war ihnen dann auch jede der genannten, unter der Obhut der Musen stehende Kunst und resp. Wissenschaft. Musikos (μουσικός) konnte darum auch jeder genannt werden, der eine der genannten Künste oder Wissenschaften trieb; doch nahm man dieß Wort in einer tieferen und umfassenderen Bedeutung, nach welcher es eine harmonische geistige Ausbildung bezeichnete. (So z. B. bei Plato.) Bei weiterer Ausbildung des Kunst- und wissenschaftlichen Lebens ging der anfangs sehr allgemein genommene Begriff des Wortes Mūsikē in engerer Bedeutung auf die eine Kunst über, die wir Tonkunst nennen. Gewiß ist die Musik die schönste der Musenkünste, und es ist schön, daß gerade ihr jener Name verblieben ist.

2) Musiker. Praktischer und theoretischer Musiker

§. II.

Wer sich mit Musik beschäftigt, heißt ein Musiker. In der Regel erhält nur der dieß Prädicat (diesen Titel), der von Berufs-

Digitized by Google

wegen diese Kunst treibt. (Cantoren, Organisten, Kammer- und Stadtmusici u. s. w.). Wer sie neben einem andern Berufe mehr zum Vergnügen und aus Liebhaberei treibt, heißt ein Musik-Dilettant. —

In so fern ein Musiker die Musik ausübt oder zu Gehör bringt, heißt er ausübender oder praktischer Musiker (Praktiker)*). Hat es der praktische Musiker im Darstellen der Musik zu einer bedeutenden, Aufsehen erregenden Fertigkeit gebracht, so heißt er Künstler, Tonkünstler, Virtuos. — Zur Ausübung der Musik bedient sich der Praktiker entweder seiner eigenen Stimme, oder aber eines musikalischen Instrumentes, und er ist also entweder Sänger oder Spieler. Die Tonstücke für die Menschenstimmen sind (mit seltenen Ausnahmen) mit Text versehen. Musik, die von Menschenstimmen vorgetragen wird, heißt Vocal-**) Musik. Musik, die auf einem oder mehrern Instrumenten ausgeübt wird, heißt Instrumental-Musik. In der Regel versteht man unter Instrumental-Musik nur solche, die auf mehreren und verschiedenartigen Instrumenten vorgetragen wird, obgleich, streng genommen, Orgel-, Pianoforte-, Horn-Musik ꝛc. auch Instrumental-Musik ist. — Vocal- und Instrumental-Musik sind häufig verbunden, wie bei Kirchenmusiken u. a.

Der praktische Musiker trägt ein vorhandenes, ein von einem Tonsetzer oder Componisten herrührendes Tonstück vor. Wer nun die Lehren und Regeln studirt, nach denen Tonsetzer solche Tonstücke fertigen oder componiren, beschäftigt sich mit der Lehre oder Theorie***) der Musik, mit der Theorie des Tonsatzes, und heißt ein theoretischer Musiker (Theoretiker). Das Studium der Lehre des Tonsatzes verschafft dem Praktiker Einsicht in die von ihm gespielten Tonstücke und leitet ihn an, selbst Tonstücke zu verfertigen. Zum Selbstschaffen musikalischer Erzeugnisse zu

---

*) Prakticos (von dem griechischen Verb. πράττω, thun, etwas ausrichten) bezeichnet einen zum Thun, Ausüben Geschickten. Praxis heißt: That Handlung, Verrichtung.

**) Von vox, vocis, die Stimme.

***) Theorie (griech. θεωρία), das Beschauen, Betrachten, das geistige Beschauen, Untersuchen, Speculation.

Digitized by Google

führen, ist die eigentliche Aufgabe des theoretischen Unterrichts, und es muß solche auf allen Stufen des theoretischen Cursus im Auge behalten werden; dieser Unterricht muß also ein praktisch-theoretischer sein. — Es dürfen dem Praktiker, wenn er nicht bloß mechanischer Ausüber seiner Kunst sein will, theoretische Kenntnisse nicht fehlen; ein Theoretiker aber ohne Praxis ist wie ein Leib ohne Geist. „Wenn es für eine eben erst auflebende Kunst ein Unheil weissagender Umstand ist, wenn die Theoretiker früher auf dem Platze sind, als die Praktiker"*); so ist es eben so übel, wenn ein sich bildender Musiker die Theorie der Musik treibt, bevor er im Praktischen zu einer gewissen Reife gekommen. Jeder, der die Theorie des Tonsatzes treiben will, muß darum nothwendig ein Instrument — am besten ein Tasteninstrument — ziemlich fertig spielen können.

Zusatz. Für „Theorie der Tonsetzkunst" oder „Compositionslehre" sagt man zuweilen auch „Harmonielehre", auch „Generalbaßlehre" oder „Generalbaß". Harmonielehre bezeichnet dem einfachen Wortsinne nach nur die „Lehre von den Harmonieen". Man gebraucht aber dieß Wort sehr oft in weiterer Bedeutung, nach welcher es die Lehren des (sogenannten) reinen Satzes bezeichnet. Harmonielehre ist dann Tonsetzkunst mit Ausschluß der höhern Theile der Compositionslehre (der Lehre vom Contrapunkte, der Fuge ꝛc.). — Generalbaß bezeichnet ursprünglich eine bezifferte Baßstimme. Die Ziffern (Signaturen) einer solchen Stimme zeigen die wichtigsten Intervalle der zu den Baßtönen zu greifenden Accorde an. Da nun der, welcher eine sogenannte Generalbaßstimme spielen sollte, in den Lehren des Tonsatzes ziemlich bewandert sein mußte, so gab dieß Veranlassung, jeden, welcher Theorie des Tonsatzes trieb, einen Generalbassisten, und die Theorie des reinen Tonsatzes Generalbaßlehre oder schlechthin Generalbaß zu nennen.

Melodie. Harmonie.

§. III.

Ueber das Wesen der Melodie und Harmonie, das erst im spätern Unterrichte vollständig entwickelt werden kann, hier nur Allgemeines.

Der Gesang: Alles, was Odem hat ꝛc. (Beisp. 1.) ist von drei Personen, oder — da die Sänger als solche mit ihrer Stimme thätig sind — von drei Stimmen zu singen; er heißt darum

*) Kiesewetter.

Digitized by Google

ein dreistimmiger Gesang. Wenn wir die obere Stimme allein singen, so hören wir eine Reihe nach Höhe und Tiefe verschiedener Töne, die auch ohne die Töne der andern Stimmen (also für sich allein) einen erhebenden Eindruck auf unser Gemüth äußern. Eine Reihe Töne verschiedener Höhe, nach den Gesetzen der Composition verbunden und eine bestimmte Empfindung ausdrückend, heißt Melodie. — Die Unter- und Mittelstimme unseres Gesanges haben auch noch einzelne wohlgefällige, das Gemüth ansprechende Tonfolgen; in ihnen liegt aber durchaus nicht der Ausdruck, den die Oberstimme hat. Wenn letztere, ihrer Bedeutsamkeit wegen, Hauptstimme heißt, so nennt man erstere, wegen ihrer geringern Bedeutung, Nebenstimmen. Die Hauptstimme eines Tonstückes ist nicht immer Oberstimme. Auch kann ein Tonstück mehrere Hauptstimmen haben. —

Im 1. Beisp. finden wir vom 2. Takte an meist unter jedem Melodietone zwei andere Töne, die mit diesem einen wohlthuenden Zusammenklang bilden. Eine solche gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne wird nach Befinden Zusammenklang, Accord oder Harmonie genannt.

Zusatz 1. Das Wort Melodie (Griech. *μελῳδία*) h. das Singen, der Gesang, Singweise.

Zusatz 2. Harmonie (Griech. *ἁρμονία*) bedeutet: Verbindung, Band, Fügung. Zwei Menschen harmoniren heißt: sie stimmen überein. Den harmonischen Zusammenklängen fühlen wir auch ein Mit-sich-übereinstimmen ab. Eine eingehende Betrachtung des Wesens der Harmonieen wird uns später erkennen lassen, daß sie auf bestimmten Gesetzen ruhende Tongefüge, gegliederte oder organische Toneinheiten sind.

Rhythmus.

Einleitung.

§. IV.

(Der Lehrer halte auf der Orgel oder mit seiner Stimme einen Ton einige Zeit aus. Geschieht dieß auf der Orgel, so kann er dazu von 1—3, 4 oder weiter zählen, um so die Aufmerksamkeit der Schüler auf die Dauer des angeschlagenen Tones hinzulenken. Jetzt folgt nun folgender Unterricht.).

Dieser Ton hatte eine bestimmte Dauer, Währung, Zeitlänge. Zeit ist eine eben so wesentliche und nothwendige Bedingung für den Ton, als der Raum für den Körper.

Digitized by Google

Wenn wir nun bei den Tönen der Oberstimme des 1. Beispiels, von ihrer Höhe absehend, nur ihre Dauer in's Auge fassen, dann betrachten wir sie in Bezug auf Rhythmus. Das Wort Rhythmus (Griech. ῥυθμός) heißt seiner ursprünglichen Bedeutung nach: Bewegung, gleichmäßig fortgehende Bewegung, kreisförmiger Umschwung. Umschwünge wiederholen sich gewöhnlich in gleichen Zeitabschnitten (denke an den Umschwung der Erde, eines Mühlrades ꝛc.). So hat jenes Wort auch die Bedeutung Zeitmaaß angenommen. Wenn nun auch Kunstausdrücke ihrer etymologischen oder Urbedeutung im Wesentlichen treu bleiben; so gestaltet sich doch ihr Begriff in den einzelnen Wissenschaften meist eigenthümlich. Was alles, das Wort Rhythmus in der Musik in sich begreift, soll nun näher dargelegt werden.

Erste Stufe des rhythmischen Lebens.

1) Takt, Taktarten und ihre Bezeichnung in Tonstücken.

a) Takt.

§. V.

Vorbemerkung für den Lehrer. Der Lehrer verfahre hier synthetisch; er schreibe Beispiel 2ª, ᵇ, ᶜ, 3ª—ᶠ ohne Strichelchen, Bögen und Taktstriche ab, und lasse nun im Laufe des Unterrichts jedes Beispiel die Gestalt gewinnen, die es im Beispielbuche hat. Hier ist die entwickelnde Methode ganz an ihrem Platze.

1) Nach Beisp. 2ª soll ein Ton zehn Mal gesungen werden, aber in sehr verschiedenartigen Längen. Führen wir die einzelnen Noten auf die kleinste Notengröße dieses Beispiels zurück, so zählt die erste 2, die zweite 16, die dritte 4, die vierte 1, die fünfte 8, die sechste 32, die siebente 2 solcher Theile (Sechzehntheile) u. s. f. Diese Größenverhältnisse sind doch gar zu verschiedenartig und — wie wir das beim Singen dieses Beispiels besonders lebhaft fühlen — ganz willkürlich. — Wir wollen Verschiedenheit der Tonlängen jetzt einmal ganz aufgeben und einen Ton in gleicher Länge wiederholen. (Der Lehrer singe Beisp. 2ᵇ, aber jeden Ton gleich stark.) Beisp. 2ᵇ gefällt uns besser als 2ª. Aber gleich lange und gleich starke Töne können unser Interesse kaum erregen. Wie nun

Digitized by Google

so einfacher Tonwiederholung Interesse verleihen? — Wir wollen einzelne Töne durch ein stärkeres Anfingen oder durch Accent*) auszeichnen. Welche aber? — In Beisp. 2c (es werde accentuirt gesungen!) zeichnet sich der 1., 3., 6. und 11. Ton durch Stärke vor den übrigen aus. Ein schwerer Ton und die ihm folgenden leichten treten fühlbar immer zu einer Gruppe zusammen. Vergleichen wir diese Gruppen mit einander, so finden wir in Bezug auf Anzahl ihrer Töne und Accentuirung große Ungleichheit; eine Ungleichheit, die ihren Grund in einer ganz willkürlichen Anwendung des Accentes hat. Willkür duldet die Kunst nirgends. Suchen wir darum ohne Verzug einen regelmäßigern Gebrauch vom Accente zu machen, und betonen vorerst Ton um Ton. Siehe Beisp. 3a. Hier wechseln in guter Ordnung starke (betonte, accentuirte) mit schwachen (tonlosen**), unaccentuirten) Tönen ab. Ein starker und ein schwacher Ton bilden fühlbar immer eine Gruppe. Beisp. 3a zählt sechs solcher Gruppen, alle von gleicher innerer Einrichtung. Solche Tonwiederholung nun gewährt uns schon mehr Vergnügen, als Beisp. 2b. — Können wir aber unsere 12 Töne nicht noch in anderer Weise mittelst des Accentes beleben? — Allerdings. Wir singen nach Beisp. 3b immer einen Ton stark, zwei schwach, und siehe, nun treten stets drei Töne zu einer Einheit (Tongruppe) zusammen. Das Beispiel zählt vier solcher Gruppen. — In dem Beisp. 3c sind die 12 Töne zu Vieren abgetheilt. Wir könnten hier den ersten Ton jeder Gruppe stark, die drei übrigen schwach singen. Da aber so in jeder Gruppe die Zahl der leichten Töne dem einen schweren gegenüber ein bedeutendes Uebergewicht haben würde, so betonen wir lieber die vier Töne jeder Gruppe abwechselnd. Geben wir aber dem 1. und 3. Tone gleich starken Accent, so ist 3c nichts anderes als 3a. Wir heben darum den ersten accentuirten Ton vor dem zweiten hervor. So erhalten wir hier das erste Mal Accent

*) Das Wort Accent (accentus; von accinĕre, singen) bedeutet: das Singen, Klang, Ton. Es wird auch in der Sprache als Kunstausdruck gebraucht. Hier sagt man bekanntlich von den gewichtigern Sylben eines Wortes, daß sie den Ton oder Accent haben. —

**) Der Ausdruck „tonlos" bedeutet hier nicht etwa „nicht-tönend", sondern „nicht hervorgehoben gesungen". Die schweren Takttheile treten in den Vordergrund, die andern treten in ihrer Tonstärke bescheiden zurück, machen sich weniger geltend.

Digitized by Google

von verschiedener Stärke. Den Accent der ersten Note wollen wir „Accent ersten Grades", den der dritten „Accent zweiten Grades" nennen. Die accentuirten Noten der Gruppen des 3. Beisp. nennt man auch Hauptnoten, die nichtaccentuirten Nebennoten, und zwar — da man noch in anderer Beziehung von Haupt- und Nebennoten redet — rhythmische Haupt- und Nebennoten. In 3ᵉ haben wir also rhythmische Hauptnoten ersten und zweiten Grades. Man nennt indeß auch wohl die Note mit Accent ersten Grades vorzugsweise Hauptnote. — Es sind also in Beziehung auf Tonstärke die Töne des Beisp. 3ᵉ

a) accentuirte, b) unaccentuirte.

α) accentuirte ersten Grades. β) accentuirte zweiten Grades.

Indem sich nun der zweite accentuirte Ton dem ersten unterordnet, bleibt auch hier der erste Ton jeder einzelnen Gruppe gleichsam deren Stütze oder Träger, und insofern allerdings der Hauptton (die Hauptnote).

In dem Beisp. 3ᵈ bilden sechs Töne eine Gruppe. Durch Striche sind die Hauptnoten und die Grade ihres Accentes, durch Bögen die Nebennoten angezeigt worden. Wir haben auch hier accentuirte Töne ersten und zweiten Grades. Der erste Ton jeder Gruppe hat das meiste Gewicht.

Bei 3ᵉ sehen wir neun Noten zu einer Gruppe vereint. Abwechselnd sollen hier, der Accentbezeichnung nach, ein Ton stark und zwei schwach gesungen werden; die accentuirten aber so, daß der erste den stärksten, der zweite schwächern, der dritte den schwächsten Accent hat. Wir haben also hier in Bezug auf Tonstärke — wenn wir die rhythmischen Nebennoten mit rechnen — Töne von vier Graden: accentuirte ersten, zweiten und dritten Grades, und unaccentuirte.

Bei 3ᶠ endlich finden wir unsere 12 Töne wieder, wie bei 2ᵇ, zusammen, nun aber mittels des Accentes zu einer lebendigen Gruppe, in der jeder Ton ein Glied des Ganzen ist, verbunden. Der Accentbezeichnung nach sollen hier abwechselnd ein Ton stark, zwei schwach gesungen werden; von den vier accentuirten der erste am stärksten, der dritte weniger, der zweite und vierte am wenigsten

Digitized by Google

stark. Wir unterscheiden sonach auch hier in Bezug auf Tonstärke Töne von vier verschiedenen Graden.

2) Beisp. 3 zeigt uns von a bis f 12 Töne mittels geordneter, d. i. gesetzmäßiger Anwendung des Accentes in verschiedene Gruppen abgetheilt, von denen jede als eine Einheit gefühlt wird. Eine einzelne Gruppe von 3^a, 3^b, 3^c ꝛc. nennt die Kunstsprache einen Takt. Das lat. Wort tactus bedeutet unter Anderm: das Berühren, Anrühren, Berührung. In 3^a und 3^b berührt uns besonders fühlbar der erste Ton jeder Gruppe. In 3^a und den folgenden Beispielen berühren uns allerdings zwei oder mehrere Töne besonders kräftig, aber doch jedesmal der erste von den accentuirten am stärksten. Die am stärksten accentuirten Töne eines Satzes von Beisp. 3 sind in demselben gleichsam rhythmische Marksteine; die andern Töne der Gruppen schließen sich an diese an, werden gleichsam von diesen getragen. —

Nun merke! In der Sprache heißt a ein Laut; die Sylbe „schwach" heißt auch ein Laut; a ist aber ein einfacher, die Sylbe „schwach" ein zusammengesetzter. Einen solchen zusammengesetzten Laut nennt man auch einen articulirten, d. h. gegliederten Laut. Die Sylbe ist eigentlich eine Einheit von mehrern Lauten. — Siehe, so ist ein Takt eine gegliederte Einheit von mehrern Tönen. Durch die Accentgrade wird diese Einheit als solche fühlbar gemacht. Eine Taktgruppe ist also eine zusammengesetzte Berührung unseres Gefühls und es wird jede solche Gruppe als eine solche articulirte Einheit gefühlt. Daher hat man die durch eine gesetzmäßige Anwendung des Accentes entstehenden Tongruppen wirklich recht sinnig Takt genannt; denn tactus bedeutet Berührung.

Jeder von den Strichen, durch die auf dem Papiere die Takte von einander getrennt werden, heißt bekanntlich Taktstrich. Die erste Note nach dem Taktstriche ist stets die gewichtigste ihrer Gruppe.

Digitized by Google

b) Taktordnungen, Taktarten und Taktbezeichnung in der Notenschrift.

§. VI.

1) Nehmen wir aus jedem Satze des 3. Beisp. einen Takt heraus, vergleichen wir dann diese Takte mit einander, so finden wir sie zunächst in Bezug auf die Anzahl (Menge) der gleichen Tongrößen verschieden. Ein Takt von 3[a] zerfällt in zwei, von 3[b] in drei, von 3[c] in vier, von 3[d] in sechs, von 3[e] in neun, von 3[f] in zwölf gleiche Theile. Einer von diesen gleichen Theilen eines Taktes heißt Takttheil. Nach der Anzahl der Takttheile eines Taktes gibt es nun:

zwei-, drei-, vier-, sechs-, acht-, neun-, zwölftheiligen Takt u. s. w.

In dem 3. Beisp. sind die Takttheile durch Viertelnoten dargestellt. Beisp. 4 zeigt ebenso, wie Beisp. 3, Sätze im zwei-, drei-, vier-, sechs-, neun- und zwölftheiligen Takte; hier sind aber die Takttheile durch Achtelnoten dargestellt. — Das 5. Beisp. zeigt bei a zwei-, bei b dreitheiligen Takt. Die Takttheile sind hier halbe Noten. Nach der Notengröße (dem Notenwerthe) der Takttheile kann eine zwei-, dreitheilige Taktart ꝛc. eine

Viertel-, Achtel-, Sechzehntheil-, ferner halb- und ganznotige (Eintel-) Taktart

sein. Takt, bei dem ein Takttheil eine halbe oder ganze Note groß ist, nennt man Allabrevetakt, und zwar erstern kleinen, letztern großen. Der kleine Allabrevetakt kommt noch in Chorälen vor *).

Wenn man nach der Taktart eines Tonstückes fragt, so will man wissen, a.) wievieltheilig sie sei, b.) mit welchen Noten die Takttheile dargestellt sind. Beides geben die bekannten Taktbenennungen an, z. B. Zweivierteltakt, Dreivierteltakt, Sechsachteltakt.

*) Es ist falsch, von einer in halben Noten dargestellten Choralmelodie zu sagen, daß sie $\frac{4}{4}$-Takt habe. Sie hat in solchem Falle $\frac{2}{2}$-Takt. Wenn man den Choral in Viertelnoten darstellt, dann hat auf dem Papiere allerdings $\frac{4}{4}$-Takt Statt. Ob man einen Choral wirklich im $\frac{4}{4}$-Takte singt, und, wenn dieß nicht, ob man ihn dann schriftlich im $\frac{4}{4}$-Takte darstellen sollte, das sind Fragen, die sich jeder leicht wird beantworten können. Bei Chorälen im $\frac{4}{4}$-Takte kommt übrigens eine ähnliche Namenverwechselung der Taktart nicht vor.

Digitized by Google

Wenn wir ein Tonstück anhören, so erkennen wir bald, ob der darin waltende Takt zwei- oder dreitheilig ꝛc. ist; das Ohr entdeckt aber nicht den Werth der Noten, mit welchen der Tonsetzer die Takttheile auf dem Papiere dargestellt hat *). Wir können uns also Takt auch vorstellen, ohne an eine durch Notenwerth bestimmte Größe der Takttheile zu denken. Wir reden dann nur im Allgemeinen von zwei-, dreitheiligem Takte ꝛc., und bestimmen so eben nur die Taktordnung. Sowie man die Größe der Takttheile nach Notenwerth mit bestimmt, hat man eine Taktart einer gewissen Taktordnung angegeben. Die Begriffe Taktordnung und Taktart verhalten sich also zu einander wie Gattung zur Art.

Taktordnungen sind:

der zwei-,	drei-,	vier-,	sechs-,	neun-,	zwölftheilige Takt.
Taktarten der 2-theil. Ordnung:	Taktarten d. 3-theil. Ordn.	Taktarten d. 4-theil. Ordn.	Taktarten d. 6-theil. Ordn.	Taktarten d. 9-theil. Ordn.	Taktarten d. 12-theil. Ordn.
$\frac{2}{1}$-Takt.	$\frac{3}{1}$-Takt.	$\frac{4}{1}$-Takt.	$\frac{6}{4}$-Takt.	$\frac{9}{4}$-Takt.	$\frac{12}{4}$-Takt.
$\frac{2}{2}$-T.	$\frac{3}{2}$-T.	$\frac{4}{4}$-T.	$\frac{6}{8}$-T.	$\frac{9}{8}$-T.	$\frac{12}{8}$-T.
$\frac{2}{4}$-T.	$\frac{3}{4}$-T.	$\frac{4}{8}$-T.	$\frac{6}{16}$-T.	$\frac{9}{16}$-T.	
$\frac{2}{8}$-T.	$\frac{3}{8}$-T.	$\frac{4}{16}$-T.			
	$\frac{3}{16}$-T.				

Die Taktordnungen sind entweder grade oder ungrade. Die graden Taktordnungen zerfallen in die einfach grade (die zweitheilige) und in die zusammengesetzt graden (die vier-, achttheilige ꝛc.); die ungraden in die einfach ungrade (die dreitheilige) und in die zusammengesetzt ungraden (die sechs-, neun-, zwölftheilige). Arten der einfach graden Taktordnung sind die oben in der ersten Bruchsäule stehenden Taktarten; Arten der einfach ungraden Taktordnung die der zweiten, der zusammengesetzt graden die der dritten, der zusammengesetzt ungraden die der übrigen Bruchsäulen. — Die ungraden Taktarten nennt man auch Tripeltaktarten. —

2) In der Notenschrift wird die Taktart eines Tonstückes durch eine Bruchzahl ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ ꝛc.) angegeben, und zwar zu Anfang desselben. Der Zähler zeigt die Taktordnung an, der Nenner die Taktart dieser Ordnung. Manche Taktarten werden auch durch Buch-

*) Daß der Kenner auch dieß sicher erräth, kann hier nicht in Betracht kommen.

Digitized by Google

staben angezeigt: $\frac{4}{4}$ mit C, $\frac{2}{2}$ durch $\mathfrak{C}$. Letztere Taktart bezeichnet man auch durch eine große Zwei, mit oder ohne Strich

$\mathfrak{2}$ oder 2

Die Bezeichnung der Taktart eines Tonstückes nennen wir: Taktvorzeichnung *).

3) Man sagt von manchen Tonstücken, daß sie vollen Takt, von andern, daß sie Auftakt haben. Sind „voller Takt" und „Auftakt" auch Taktarten? — Dieß nicht. Wenn ein Tonstück zu Anfange (bis zum ersten Taktstriche) nicht die volle Zahl der Takttheile der vorgezeichneten Taktart hat, dann hat es Auftakt; ist aber der erste Takt vollzählig, dann hat es vollen Takt. Was hat aber die Bestimmung „auf" in dem Worte Auftakt zu bedeuten? — Beim sogenannten Taktschlagen (Taktiren) geschieht der Niederschlag (wenigstens bei uns zu Lande) stets auf den ersten Takttheil. Wenn nun ein Dirigent zu einem Tonstücke, das Auftakt hat, taktirt, so wird dessen Anfang in einem nach oben (aufwärts) ausgeführten Schlag fallen. Daher nun jene Bestimmung. —

Den Niederschlag nennt man auch Thesis, den Aufschlag Arsis. Die Ausdrücke: das Stück beginnt in thesi, in arsi heißen eben so viel, als: es beginnt im vollen, im Auftakte. —

c) Die taktische Bewegung.

§. VII.

Der Lehrer lasse nach gleichen Schlägen Beisp. 2^b u. 3^a, ^{b} singen, etwas schnell und mit genauem Ausdruck der zwei- und dreitheiligen Taktbewegung.

Beisp. 2^b gleicht einer graden, in allen Theilen gleich starken Linie; 3^a u. ^{b} gleichen einer Linie, die an- und abschwillt. Der Wechsel von starken und schwachen Tönen bringt in unserm Gefühle eine gewisse Bewegung (Erregung) hervor, und zwar in jeder Taktart eine dieser eigenthümliche. (Der Lehrer lasse Beisp. 3^a — ^{f} singen, und das Gesagte vom Schüler wahrnehmen und empfinden.) — Von den Taktarten des 3. Beisp. ha-

*) Manche nennen die Taktvorzeichnung „rhythmische Vorzeichnung." Da aber hierzu auch die Tempovorzeichnung gehört, so ist, wie man sieht, dieser Ausdruck Gattungsbegriff für Takt- und Tempovorzeichnung.

Digitized by Google

ben eine Anzahl einen ruhigen, gleichmäßigen, andere einen leichten, gleichsam hüpfenden Gang und Charakter. Das Erstere ist bei den graden, das Letztere bei den ungraden oder Tripeltaktarten der Fall. Der hüpfende Charakter der dreitheiligen Taktordnungen hängt ohne Zweifel von der größern Anzahl der leichten Takttheile ab, die den accentuirten entgegenstehen (in den graden Taktarten halten beide das Gleichgewicht). Die Zweitheiligkeit der graden Taktarten schließt sich ganz ungezwungen an die Thätigkeit unsers Gehens an, was bei der Dreitheiligkeit nicht der Fall ist *).

Die Bewegung nun, die wir in dem einer jeden Taktart eigenthümlichen Dahinwogen der Takttheile wahrnehmen, wollen wir, weil sie bloß von den Takttheilen und deren Accentuirung abhängt, Takttheil- oder taktische Bewegung nennen. Sie hängt von dem Maß der Kraft ab, mit dem ich die einzelnen Takttheile anfinge oder auf dem Instrumente hervorbringe. Kraft ist Leben. Wir dürfen wohl die durch die Taktordnung bedingte Bewegung taktisches Leben nennen. Das taktische Leben ist eine Stufe des rhythmischen, und zwar die unterste, erste. Der Kraft (dem Leben) ist es eigen, außer sich Leben anzuregen. Wie mächtig schon die einfache taktische Bewegung auf andere einwirkt, sehen wir recht deutlich, wenn Menschen in die Nähe des taktmäßigen Soldatenmarsches kommen; denn unwillkürlich werden sie in diese Bewegung hineingezogen, und wird es dem nebenan Gehenden wirklich schwerer, sich in seinem eignen Schritte zu erhalten, sofern er absichtlich das Zusammentreffen mit dem Soldatenschritt vermeiden will.

---

*) Im Gange prägt sich die accentuirte zweitheilige Taktordnung aus. Man beobachte den streng gemessenen Gang eines Militär-Chors, und man wird finden, daß immer der Fußtritt des linken Fußes stärker ist, als der des rechten. — Man beobachte die Schläge der Drescher, Schmiede u. a. Einer übt immer den Hauptschlag aus, und dieser behält ihn auch. Solche Erscheinungen sind lehrreich; sie zeigen uns, daß viele Handlungen im Leben unwillkürlich nach Gesetzen des Musikrhythmus vollzogen werden, daß also der Rhythmus tief in unserm Wesen begründet liegt. —

Digitized by Google

Zweite Stufe des rhythmischen Lebens.

a) Zusammenziehungen und Gliederungen der Takttheile und Accentuirung der durch Zusammenziehung und Gliederung gewonnenen Tongrößen.

§. VIII.

Bemerkung für den Lehrer. Alles Leben entwickelt sich im Grunde nach gleichen Gesetzen: aus einfachem Anfange schreitet es in bestimmter Stufenfolge seiner vollen Entwicklung entgegen. Es ist nun im Unterrichte wichtig, daß unser Schüler einen solchen Gedanken einmal in sich denke und sich zu eigen mache, damit er mit dem einzelnen Gegenstande nicht außer, sondern im Naturleben bleibe. Man kann diesen §. etwa so einleiten.

Jedes Leben in der Natur geht von sehr einfachem Anfange aus, oder geht schrittweis seiner Vollkommenheit entgegen. Der Baum war uranfänglich ein Kern; der Kern keimte und trieb ein Reis, das Reis ward ein Stämmchen, ein Bäumchen, ein Baum, und jede neue Stufe setzte ihre Bildung auf Grund der vorigen fort. Also ist es auch in der Musik, wie ihr das schon jetzt merken könnet. Wir stellten erst Töne von gleicher Höhe, und Länge und Tonstärke auf; wir ließen den Accent hinzutreten, und siehe, eine große Anzahl von Taktordnungen entwickelte sich über jenen Tönen. Unser §. wird uns nun aus den Taktordnungen und Taktarten heraus wieder weiter vorwärts, auf eine höhere Stufe des rhythmischen Lebens führen. —

Wenn wir Beisp. 3ª oder 3ᵇ zwei, drei Mal hintereinander singen (es geschehe!), so ermüdet uns bald die anhaltende, starre Gleichmäßigkeit. Wir hören zunächst nur Töne von gleicher Länge, und dann eine Menge innerlich gleich gestalteter (gleich organisirter) Takte. Wie nun aber neue Mannigfaltigkeit gewinnen? — Wir haben in jedem Satze des 3. Beisp. nur Töne von gleicher Länge; können wir nicht Töne von ungleicher Länge einführen? — Allerdings. Wir haben zwar oben Beisp. 2ª mit seinen verschiedenartigen Tonlängen verworfen; aber doch nur deßhalb, weil dort offenbar Willkür herrschte. Eine gesetzmäßige Anwendung langer und kurzer Töne innerhalb eines Taktes ist wohl gestattet. Wir wollen nun zunächst

a) durch Zusammenziehungen der Takttheile,

b) durch Gliederungen der Takttheile

Tonlängen zu gewinnen suchen, die sich von den Längen der Takttheile unterscheiden.

Digitized by Google

In Beisp. 6ª sehen wir vier Viertel. Wir bewegen uns also, 6ª singend, in Takttheilen. In 6ᵇ sind immer zwei, in 6ᶜ aber alle vier Takttheile zu einer Einheit verschmolzen. — Natürlich haben solche Aenderungen innerhalb eines Taktes auch Einfluß auf den Accent. In 6ᵇ wird natürlich die erste halbe Note betont; die zweite, die ein schweres und leichtes Takttheil in sich vereint, ist zwar leichter als die erste, ist aber, weil der Takt nur noch zwei Töne zählt, als zweite accentlos. Die ganze Note bei 6ᶜ wird man etwas kräftig anfingen, im Verlauf ihrer Dauer aber von der Tonstärke etwas nachlassen. Beim Singen und auf manchen Instrumenten macht sich das von selbst.

Beisp. 7ª zeigt zwei Viertel als Takttheile. Es sind diese bei b gespalten, jedes in zwei Töne zerlegt worden. Bei c wird die Zeit eines Takttheils (Viertels) durch drei, bei d durch vier, bei e durch fünf, bei f durch sechs, bei g durch sieben, bei h durch acht gleiche Töne ausgefüllt. Man kann also ein Takttheil in 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16 und mehr gleiche Theile spalten. Die Gliederung eines Viertels in zwei gleiche Theile gibt Achtel, in vier gleiche Theile Sechzehntheile, in acht gleiche Theile Zweiunddreißigstel, in sechzehn gleiche Theile Vierundsechzigstel. Singen wir auf ein Viertel drei gleich lange Töne, so ist einer kürzer als ein Achtel, länger als ein Sechzehntheil. Man stellt die drei Töne, die zusammen ein Viertel ausmachen sollen, in drei Achtelnoten dar und überschreibt diese gewöhnlich mit einer 3. Eine solche Gruppe heißt Triole, und zwar nach der Form der Noten, in denen sie geschrieben worden, Achteltriole. — Singen wir auf ein Viertel 5, 6, 7 gleiche Töne, so ist der einzelne kürzer als einer von den vier, länger als einer von den acht gleichen Tönen, die wir in derselben Zeit auf ein Viertel singen können. Alle genannten Tongruppen stellt man in Sechzehntheilen dar und überschreibt sie, nach der Zahl der Töne der betreffenden Gruppe mit der Ziffer 5, 6, 7. Die Gruppe mit 5 Tönen heißt Quintole die mit 6 Sextole, die mit 7 Septimole. Zwischen der Theilung eines Viertels in acht und sechzehn Theile (also dem Notenwerthe nach in Zweiunddreißigstel und Vierundsechzigstel) liegen sieben Olen, als die Nonole, Decimole,

Digitized by Google

Undecimole, Duodecimole u. s. w. — Wenn man eine Achtelnote in drei gleich lange Töne spaltet, so erhält man eine Sechzehnteltriole. Wenn man eine halbe Note in drei gleiche Töne spaltet, so erhält man eine Vierteltriole. So gibt es auch Achtel-, Sechzehntheil-, Zweiunddreißigtheil-Quintolen, Sextolen, Septimolen ꝛc. — Die gewöhnlichsten Olen sind die Triole und Sextole.

Natürlich haben die Gliederungen auch Einfluß auf den Accent. Von den zwei Achteln, in die in 7[b] jedes Takttheil zerspalten worden, hat immer das erste Accent, das zweite ist accentlos. Auf diese Weise werden die beiden Glieder wieder als eine besondere Einheit gefühlt. Damit nun aber die erste Einheit als aus dem ersten Takttheile hervorgegangen gefühlt werde, wird das erste Achtel des ersten Achtelpaares stärker betont, als das erste des zweiten Achtelpaares. — In der Triole wird der erste Ton betont, die folgenden zwei sind tonlos. In 7[c] hat der erste Ton der ersten Triole stärkern Accent, als der erste der zweiten, und dieß deßhalb, weil die erste Triole aus dem guten, die zweite aus dem schlechten Takttheile hervorgegangen ist. — In 7[d] sind die Takttheile in vier gleiche Theile gespalten worden. Hier betont man einen Ton um den andern, aber so, daß in der Gruppe zunächst der erste Ton stärkern Accent hat, als der dritte; ferner, daß das erste Sechzehntheil der ersten Gruppe, weil sie aus dem guten Takttheile hervorgegangen, kräftigern Ton hat, als das erste der zweiten. — In den Quint-, Sext-, Septimolen betont man den ersten Ton der Ole und läßt die andern Töne leicht dahinlaufen. Jede von diesen Olen, welche aus dem ersten Takttheile hervorgegangen, hat einen stärkern Accent, als die aus einem leichten Takttheile hervorgegangene. — In Beisp. 7[h] ist ein Takttheil in zweiunddreißig Theile (Zweiunddreißigstel) gespalten worden. Wenn ein Takttheil in so viele Theile zerspalten wird, wie hier, dann hört das genaue (mathematische) Abwägen der Accentschwere der einzelnen Glieder auf, und man betont hier etwa so, wie es über den Noten angezeigt worden. —

An den Beispielen 7[b]—[h] sehen wir von neuem, welche hohe Wichtigkeit der Accent für rhythmische Bildungen hat. Durch ihn wird nicht nur bewirkt, daß jede durch Gliederung eines Takttheiles erstandene neue Gruppe für sich als Einheit gefühlt werde, son-

Digitized by Google

dern auch, daß deutlich empfunden werde, aus welchem Takttheile jede einzelne Gruppe hervorgegangen. Der Accent bewahrt also die Einheit des Taktes.

In Beisp. 6 haben wir zwei und vier Takttheile zusammengezogen; in Beisp. 7 haben wir Takttheile in zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht gleiche Theile zerspalten. So erhielten wir in jedem Satze nur Noten gleicher Geltung. Nun wollen wir so zusammenziehen und gliedern, daß Noten von ungleichem Werthe innerhalb eines Taktes zum Vorschein kommen. Wir würden dieß allerdings schon erreichen, wenn wir etwa das eine Takttheil gliedern, während wir ein anderes ungegliedert lassen. Aber davon wollen wir hier absehen.

In dem Beisp. 8^a finden wir Viertel als Takttheile. In 8^b ist die erste Hälfte des 2. Takttheils zum ersten gezogen und die zweite Hälfte des 2. Takttheils als besonderer Ton herausgestellt worden. Dadurch ist ein ungleiches Längenverhältniß gewonnen worden: der 1. Ton verhält sich zum zweiten wie 3 zu 1. — In 8^c sind vom Werthe des zweiten Takttheiles drei Viertel zum 1. Takttheil gezogen worden. Die beiden ersten Töne verhalten sich ihrer Länge nach zu einander wie 7 zu 1. — In 8^d sind 3 Takttheile verbunden worden; in 8^e $3\frac{1}{4}$ Takttheil. Es stellen sich hier in größern Noten dieselben Verhältnisse wieder heraus, die wir in $8^{b,c}$ hatten: 3—1, 7—1. In 8^f sind 3 Takttheile und $\frac{3}{4}$ vom vierten in eine Note zusammengeschmolzen. Die erste Note hat hier 15 Theile, wie die zweite einen hat. Wollten wir diesen Takt drei oder viermal singen, würde uns dieses Verhältniß doch gar zu hinkend vorkommen. Wir sehen, daß es auf dem Gebiete der Zusammenziehungen auch Grenzen gibt.

Die Accentuirung der Beispiele 8^{b}—^{f} ist sehr einfach. Man sehe deren Bezeichnung.

Beisp. 9 erklärt sich nach Beisp. 8 von selbst. — 9^d ist aus der Verkehrung von 9^b entstanden. —

In 10^b sehen wir das 2. und 3. Takttheil eine Note bilden. Dadurch entstehen im Takte ganz eigenthümliche Verhältnisse. Das erste Takttheil nämlich, obgleich Haupttakttheil, steht hier der zweiten Note in Bezug auf Länge nach. In der zweiten Note vereinigen sich ein schlecht und gut Takttheil. Man trägt nun den

Digitized by Google

Accent des dritten Takttheils zurück auf den zweiten, und so bekommt diese Note Accent. Indem sich aber so zu ihrer Länge noch der Accent gesellt, stellt sie offenbar die erste Note des Taktes, also die Hauptnote, in Schatten.

Wie im 1. u. 2. Takte des Beisp. 10ᵇ das zweite und dritte Takttheile in eine Note verschmolzen sind, so kann man nun auch das 4. Takttheil eines Taktes mit dem ersten des folgenden Taktes verbinden. Es entsteht dann wieder ein Ton, der ein leichtes und schweres Takttheil in sich vereint. — Singt man nun Beisp. 10ᵇ, so bemerkt man sogleich etwas dem ruhigen Gange der Takttheilbewegung Widerstrebendes; die einfachen Taktverhältnisse erscheinen hier gleichsam verschoben. Die Musiker haben darum solche Noten, wie die in Rede stehenden, Synkopen*) (Zerschneidungen) genannt.

In 10ᵈ vereinigt die zweite Note die zweite Hälfte des ersten und die erste Hälfte des zweiten Takttheils in sich, also auch Leichtes und Schweres. Aehnlich ist's auch bei den folgenden mit > bezeichneten Noten. Alle diese Töne sind gleichfalls Synkopen. Es können sich also auch Synkopen aus den Gliedern gegliederter Takttheile bilden. Vergleiche 10ᵈ mit 10ᶜ.)

Im $\frac{2}{4}$-Takte können wir die beiden ersten oder die beiden letzten Takttheile zusammenziehen. Siehe 11ᵇ und 11ᶜ. Das erste Takttheil ist immer das bedeutsamste im Takte. Wenn sich dieß, wie in 11ᵇ, zu einer größern Note erweitert, so gewinnt es noch mehr an Bedeutung. Die 2. Note im 1. Takte in 11ᵇ ist nun der ersten nicht nur in Bezug auf Accent, sondern auch in Bezug auf Tonlänge untergeordnet. Nicht so natürlich macht sich das Längenverhältniß der Töne in 11ᶜ. Der zweite Ton im 1., 2. u. 3. Takte hat kein gewesenes schweres Takttheil in sich, wird darum auch nicht betont. So hat er nun zwar größere Länge als der erste, steht aber doch diesem gegenüber matt und unkräftig da. Singt man 11ᶜ, so fühlt man sogleich, daß auch hier eine Verschiebung einfacher Verhältnisse Statt gehabt. Solche Noten, wie die zweite des 1., 2. u. 3. Taktes in 11ᶜ sind eigentlich auch Synkopen; man nennt sie aber gewöhnlich „rhythmische Verrückungen". Die rhythmische Verrückung hat weniger Markirtes und Hervortretendes, als die Synkope.

*) Von dem gr. Worte συγκόπτω, zerschlagen, zerschneiden, zerstückeln.

Digitized by Google

b) Bedeutung der Zusammenziehungen und Gliederungen, oder die rhythmische Bewegung.

§. IX.

In dem Beisp. 6[d] sehen wir zuerst bloße Takttheile, darauf folgen zusammengezogene. Singen wir 6[d], so nehmen wir sogleich ein stufenweises Hinabsinken in eine langsamere, ruhigere Bewegung wahr. — In 6[e] enthält der erste Takt Takttheile, die folgenden Takte zeigen gegliederte Takttheile. Hier nehmen wir ein Sicherheben über die Takttheilbewegung hinaus in lebhaftere und immer lebhaftere Bewegung wahr. Wir unterscheiden aber in jedem dieser Beispiele eine doppelte rhythmische Bewegung, nämlich zuerst die, die in den Takttheilen liegt, dann die von den verschiedenen Tonlängen abhängige. Die erstere, die nur gleiche Zeitlängen hat, geht ganz gleichmäßig dahin. Wir halten sie bei'm Vortrag eines Tonstückes stets fest, indem wir sie entweder bloß innerlich oder auch äußerlich durch das sogenannte Taktschlagen fortführen. Wir haben diese Bewegung die taktische genannt. Die Bewegung eines rhythmischen Beispiels nun, die dasselbe erhält, wenn es neben Takttheilen auch zusammengezogene oder gegliederte, oder zusammengezogene und gegliederte Takttheile hat, wollen wir rhythmische Bewegung nennen. Die taktische Bewegung ist zwar auch eine rhythmische; wir wollen aber diese Benennung nur für die ausgebildetere rhythmische Bewegung gebrauchen. Letztere ruhet auf der erstern, hat sich gleichsam über dieser ausgebildet. — Bei der taktischen Bewegung unterschieden wir gleiche Tonlängen, auf eine gesetzmäßige Weise accentuirt; bei der rhythmischen nehmen wir verschiedenartige Tonlängen mit einer feiner ausgebildeten Accentuirung wahr.

Die rhythmische Bewegung eines rhythmischen Satzes fällt bald mit der taktischen zusammen, bald ist sie eine ruhigere, bald eine lebhaftere. Es finden also bei ihr verschiedene Grade der Bewegung statt. — Die verschiedenartigen Zusammenziehungen und Gliederungen der Takttheile geben ferner den rhythmischen Beispielen auch verschiedenartigen Ausdruck oder Charakter. So geben die zweitheiligen Gliederungen eine weniger erregbare Bewegung als die Olengliederungen. Punktirte Noten geben eine rückende, Synkopen eine der taktischen Bewegung sehr widerstre-

Digitized by Google

bende rhythmische Bewegung. Man nennt letztere gewöhnlich schlechthin synkopirte Bewegung.

Die rhythmische Bewegung also ist das wichtige Ergebniß, das aus der Gliederung und Zusammenziehung der Takttheile erlangt worden ist. Es ist dieß aber ein so wichtiger Gegenstand im und für's Musikleben, daß wir wohl sagen dürfen, wir haben, indem wir sie erlangt, eine höhere und zwar die zweite Entwicklungsstufe des rhythmischen Lebens kennen gelernt. Hören wir Beisp. 12ᵃ u. ᵃᵃ noch ein Mal an (der Lehrer theile seine Schüler in zwei Abtheilungen, lasse — im Seminar — die Bassisten 12ᵃᵃ auf den Ton A, 12ᵃ auf den Ton a singen) und achten wir noch ein Mal recht genau auf den gleichförmigen Gang in 12ᵃᵃ und die reiche Mannigfaltigkeit der Bewegung in 12ᵃ. —

Schließlich sei noch dieß angemerkt, daß in rhythmischen Bildungen der Uebergang aus der ruhigen in schnelle Bewegung nicht zu grell sein darf (an diesem Fehler leidet 13ᵃ); daß die Verhältnisse der Tonlängen zu einander nicht gar zu ungleich sein dürfen. An letzterem Fehler leidet 13ᵇ. —

Genügt uns aber wohl die rhythmische Bewegung in 12ᵃ? Sie gleicht, das fühlen wir bald, einem unbestimmten Hin- und Herschwanken aus einem Grade der Bewegung in einen andern, ähnlich dem Hin- und Herwogen des Blutsaftes in den Leibern der niedern, noch sehr unvollkommnen Thiere. In den vollkommnern Thieren wird dieser Umlauf sehr regelmäßig, hier wird er zu einer in Kreisläufen sich abschließenden Bewegung. So hat auch das höhere rhythmische Leben noch eine ganz andere Gesetzmäßigkeit, ein ausgebildeteres Leben in sich, als das ist, das wir bis hieher in der rhythmischen Bewegung entdeckt haben. Wir gehen nun zur Betrachtung des rhythmischen Lebens über, wie es sich auf einer noch höhern Stufe gestaltet.

Digitized by Google

Dritte Stufe des rhythmischen Lebens.

Rhythmische Bildungen.

Einleitung.

§. X.

Im taktischen Leben hatte jeder Ton die Länge eines Takttheils. Die letzten §§ haben uns gelehrt, innerhalb eines Taktes Töne darzustellen, die zu einander in den verschiedenartigsten Längenverhältnissen stehen. Obgleich nun aber in dieser Beziehung Beisp. 13[b] große Mannigfaltigkeit entwickelt, so sagt es uns doch nicht zu. Warum nicht? Es herrscht hier offenbar wieder Willkür. Ein Takt ist dem andern sehr unähnlich; jeder steht für sich allein (isolirt) da; es fehlt also das die einzelnen Takte mit einander und zu einer höhern Einheit vereinigende Band. Wenn wir einen Aufsatz machen, so reihen wir nicht etwa einige Hundert der ersten besten Gedanken an einander; sondern wir entwickeln die einzelnen Gedanken aus einem Hauptgedanken (Thema), und indem sie alle aus dem Hauptgedanken herfließen, stehen sie zunächst mit diesem, dann aber auch untereinander in bald zu erkennenden Beziehungen. Es bildet dann die ganze Gedankendarstellung ein einheitvolles Ganze. Eben so nun muß es bei musikalischen Bildungen zugehen. Daß und wie dieß bei den rhythmischen Bildungen geschieht, wollen wir uns am 14. Beisp. veranschaulichen. Vergleichen wir hier den 2. u. 3. Takt mit dem ersten, so sehen wir sogleich, daß beide Takte das wiederholen, was der erste vortrug. Der fünfte Takt bringt wieder dasselbe. Der sechste T., wie auch der siebente, sind zwar von dem ersten verschieden, aber ihm doch auch sehr ähnlich. Im 1. T. ist nämlich nur das 2. Takttheil in Achtel zergliedert worden, im 6. u. 7. T. aber auch noch das erste. — Im Ganzen gibt also der erste Takt für das ganze rhythmische Beispiel das Thema, und es sind darum die drei ersten Noten besonders bedeutsam. Wir nennen sie, weil sie gleichsam den Antrieb zum Ganzen geben, gleichsam das bewegende Element sind, Motiv. Wenn wir das Motiv, das in den 3 ersten Tönen des 14. Beisp. liegt, von Jemandem singen hören, so fassen wir es nicht nur sogleich für sich auf, wir wiederholen es auch fast unwillkürlich. So äußert das Motiv eine Treibkraft.

Digitized by Google

Wollten wir in Beisp. 14 jeden Takt dem ersten gleich bilden, so würde Gleichförmigkeit entstehen. Nun ist aber im 4. T. eine Pause, und durch sie lösen sich die ersten vier Takte von den folgenden vieren ab. Die ersten und letzten vier Takte bilden fühlbar abgeschlossene Einheiten. Ein solch höheres Ganze nennen wir einen Satz, einen rhythmischen Satz; beide Sätze zusammen aber eine Satzverbindung, ein Satzgefüge, eine rhythmische Periode. Das rhythmische Motiv, der rhythmische Satz und die rhythmische Periode, welche Gegenstände wir jetzt nur im Allgemeinen kennen gelernt haben, sollen nun weiter besprochen werden.

a) Das rhythmische Motiv.

§. XI.

Ein Ton kann kein Motiv bilden; er kann aber Glied eines Motives sein. Die geringste Anzahl Töne, die ein Motiv bilden können, ist zwei. Wir nehmen vorerst zwei Töne von gleicher Länge vor uns. Diese können nun wieder erst ein Motiv bilden, wenn der Accent hinzutritt. Denn das wissen wir nun schon aus dem vorigen Unterrichte, daß zwei gleich lange Töne, werden sie gleich stark gesungen, nur eine todte Zusammenstellung von Ton an Ton sind, daß aber, wie uns Beisp. 3ª zeigte, durch den Accent, welcher Ueber- und Unterordnung der Töne bewirkt, Töne zu Gruppen (Takten) geeint werden. — Beisp. 15ª zeigt uns nun im 1. Takte ein aus zwei, und zwar zwei gleich langen Tönen bestehendes Motiv; also das der Zahl der Töne, den Längen- und Accentverhältnissen nach einfachste aller Motive. Es tritt dieß hier, wie jedes der folgenden Beispiele, zwei Mal auf. — Bei b besteht das Motiv, wie bei a, aus zwei Viertelnoten; aber hier liegt der Accent anders, indem die erste Note des Motiv's leicht, die zweite schwer ist. Da die leichte Note den Anfang des Motiv's macht, so sieht man nun die leichte Note des 1. Taktes als Anfang des sich wiederholenden Motiv's an, und zieht sie also innerlich zur folgenden Note. Könnte man die erste Note vergessen, dann wäre das Motiv mit seinen Noten wieder ganz innerhalb der Grenzen des Taktes. — Hier machen wir nun eine merkwürdige Entdeckung. Der Takt ist eine Einheit einer Anzahl gleicher Töne, die wir Takttheile nennen. Das Motiv ist auch eine Einheit von zwei oder mehrern Tönen. Das Motiv ist aber nicht

Digitized by Google

grade abhängig von der Takteinheit; es nimmt oft Töne aus verschiedenen Takten und verbindet sie zu einer eigenthümlichen Einheit. Einen solchen Fall zeigt nun schon 15[b]. Hier bilden der 2. u. 3. Ton eine Takteinheit; der 1. u. 2., der 3. u. 4. Ton bilden Motiveinheiten. So verbindet sich also der 3. Ton als Glied des ersten Taktes mit dem 2. Tone, als Glied des Motiv's aber mit dem vierten. — Man sehe 15[d], [s], 16[dd], [s]. —

(Man lasse die Motive des 15. Beisp., wie auch die Motive der folgenden Beispiele singen)

Wie das 15. Beisp. mit zwei Tönen eine Menge Motive bildet, so das 16. Beisp. mit drei Tönen. In 16[b] hebt das Motiv im Auftakte an; das Motiv in der Wiederholung beginnt dem zufolge mit dem 3. Takttheile des ersten Taktes. — In 16[d] ist das erste Takttheil durch die Zertheilung gleichsam geschwächt worden. Wenn auch das Motiv, wie sich's im 1. Takte des angezogenen Beispiels darstellt, am rechten Orte von besonderer Wirkung sein kann; so ist es doch so, wie es bei [dd] steht, unserm natürlichen Gefühle angemessener.

In dem 17. Beisp. finden wir jedes Motiv aus vier Tönen bestehend. Das Motiv im 1. Takte des Beisp. a könnte man wohl schon als ein zusammengesetztes ansehen; es scheint das Motiv aus 15[a] zwei Mal in sich zu enthalten. Da indeß der zweite accentuirte Ton dem ersten untergeordnet ist, so läßt sich unser Motiv auch als eine besondere Einheit auffassen. — So könnte man die vier Noten des Motives in dem Beispiele 17[c] u. [d], obgleich sie eine Motiveinheit bilden, auch in zwei Motive zerlegen. In den Beisp. 17[s] u. [i] grenzen sich wieder die Motiveinheiten anders ab, als die Takteinheiten. —

In 18[a] ist die 3. Note von der 4. durch eine Viertelpause getrennt. Es schließt sich hier fühlbar die dritte Note an die zwei ersten an und bildet mit diesen ein Motiv. Siehe auch b. — In 18[e] sind die ersten Töne durch kleinere Pausen getrennt; diese heben aber, wie man deutlich fühlt, das innere Band dieser Töne noch nicht auf; man fühlt noch deutlich genug die drei ersten Töne als Motiv-Einheit. — In 18[d] steht der erste Ton für sich allein da; denn der zweite schließt sich, vom ersten durch eine Pause getrennt, an den dritten an, von dem ihn nichts trennt. So bilden nun der 2. u. 3. Ton ein kleines Motiv, das sich hier noch ein Mal wiederholt. — In 18[e] haben die beiden ersten Töne des 1. Taktes so viel

Digitized by Google

Kraft, daß sie wohl die drei folgenden, nur durch eine Achtelpause von ihnen getrennt, an sich ziehen können. Man kann nun diese drei Achtel mit den ihnen vorangehenden oder mit den ihnen nachfolgenden zwei Vierteln zu einem Motiv vereinen. Siehe die Klammern. — In 18[f] ist das Motiv zwei Takte lang. Obgleich der erste und zweite, der erste bis vierte, der fünfte bis achte Ton Motive für sich bilden können, so sind sie doch hier alle Glieder des einen, aus acht Tönen bestehenden Motives. —

In 15[a] unterschieden wir das Motiv in seinem erstmaligen Auftreten von der Wiederholung desselben. Das Motiv in seinem erstmaligen Auftreten können wir Muster- oder Grundmotiv, Thema nennen. Die Wiederholung desselben geschieht nun entweder so, daß völlige Uebereinstimmung mit dem Mustermotive Statt hat, oder aber so, daß Abänderung Statt findet. Die gewöhnlichsten Veränderungen eines Motiv's, die selbiges bei der Wiederholung erfährt, sind: a) Verkleinerung, b) Vergrößerung desselben. Die Verkleinerung besteht darin, daß man den Werth jeder Note um die Hälfte (oder um noch mehr) verkleinert. Siehe Beisp. 20[a], wo im 2. Takte das Mustermotiv zwei Mal in der Verkleinerung steht. — Die Vergrößerung besteht darin, daß man jeden Ton des Motiv's um die Hälfte (oder um noch mehr) vergrößert. Siehe Beisp. 20[b], wo der 2. Takt das Motiv des 1. Taktes in größern Noten darstellt.

Das Motiv in 18[c] ist offenbar hervorgegangen aus dem bei [a]. Man kann also auch die Töne eines Motiv's durch Pausen von einander trennen, und das ist dann auch eine Veränderung des Motiv's. In 18[c] ist der Pausenwerth den Noten entnommen worden. In 20[c] ist das anders. Dieß Beisp. ist zugleich eine Vergrößerung des Motiv's in 18[a]. —

Aufgabe. Die Schüler mögen nun viele rhythmische Motive über 5, 6, 7 u. 8 Töne, ohne und mit Pausen, auch in der Verkleinerung und Vergrößerung bilden. Beisp. 19 zeigt über jede der gegebenen Anzahl Töne noch ein Beispiel.

b) Der rhythmische Satz.

§. XII.

In dem Beisp. 21[a] tritt das Motiv nur ein Mal auf. Es wird hier gleichsam ein Thema angekündigt, aber nicht ausgeführt. In 21[b] tritt das Motiv zwei Mal auf. Durch wiederholtes Auf-

Digitized by Google

treten gewinnt ein Motiv an Wichtigkeit; es wird der ihm inwohnende Charakter (Ausdruck) dadurch gleichsam mehr ausgeprägt. Beisp. 21b hat nun schon eine gewisse Selbständigkeit; es bildet ein ziemlich befriedigendes Ganze. Wir wollen dieß Ganze einen Satz, einen rhythmischen Satz nennen. Es zerfällt aber dieser rhythmische Satz offenbar in zwei kleinere, unselbständigere Einheiten. Eine dieser kleinern Einheiten nennen wir einen Abschnitt. — Nach der Anzahl der Takte ist der Satz bei 21b viertaktig, die Abschnitte sind zweitaktig. Wenn man dieß Beispiel im $\frac{4}{4}$-Takte darstellt, wie bei c geschehen, dann erhalten wir einen zweitaktigen Satz mit eintaktigen Abschnitten. — Beisp. 21d läßt zwar sein Motiv zwei Mal hören, aber es schließt doch sehr unbefriedigend; wir erwarten lebhaft Fortsetzung, und wenn wir diese etwa so, wie bei 21e, folgen lassen, so haben wir dann erst das Gefühl einer abgeschlossenen Einheit, eines Satzes. Beisp. 21e ist ein sechstaktiger Satz mit zwei dreitaktigen Abschnitten. Würden wir 21e mit dem 5. Takte abschließen (siehe 21ee!), so würde die Unverhältnißmäßigkeit der Abschnitte unserm Gefühle hier widerstreben. (Bei h finden wir einen fünftaktigen Satz; aber ohne Abschnitte. Es zerfällt überhaupt nicht jeder Satz in Abschnitte. So haben die viertaktigen Sätze bei f, g, l auch keine Abschnitte.)

Nach der Zahl der Takte gibt es nun also zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, achttaktige Sätze ꝛc. Wie die dreitheiligen Taktarten, die dreitheilige Gliederung eines Takttheils ꝛc. einen mehr erregenden Charakter haben, als die graden Taktarten und die Gliederungen einer Note nach graden Zahlen; so haben nun auch drei- und sechstaktige Sätze einen aufregenderen Charakter, als zwei- und viertaktige. Man singe Beisp. 21b und 21e nacheinander.

Die Abschnitte des Satzes in 21b stehen durch Pausen von einander getrennt da. Die Trennung der Abschnitte bildet einen Einschnitt oder eine Cäsur. Ueber diese Einschnitte folge jetzt ein weiterer Unterricht.

In 22d werden die Abschnitte alle durch Viertelpausen von einander getrennt. Hier sind also sehr merkliche und — auf dem Papiere — auch dem Auge bemerkbare Einschnitte. Die Pausen, durch die Abschnitte von einander getrennt werden, dürfen nicht zu groß sein. Eine große Pause entfremdet sie gegenseitig, hebt ihre Beziehung zu einander auf und läßt sie nicht mehr als Glieder

Digitized by Google

eines Satzes fühlen. Nach Beisp. 22f wird die Viertelpause, die bei 22d die Abschnitte trennte, nicht abgewartet; es tritt schon auf dem 4. Achtel des Taktes ein Ton ein. Dieß Achtel verkürzt die Dauer des Einschnittes, bringt die Abschnitte einander näher und verknüpft sie so enger mit einander. Es gehört aber dieß Achtel immer zum nächsten Abschnitte. Werden aber nicht die 3 letzten Abschnitte dem ersten durch dieses Achtel unähnlich? Man faßt besagtes Achtel als einen Nebenton, gleichsam als einen Flickton auf, und legt ihm eben darum keine besondere Bedeutung bei. — In 22e sind keine sichtbaren, aber fühlbare Einschnitte, nämlich da, wo die halben Noten stehen. So kann man also auch Einschnitte und Enden der Abschnitte durch lange Noten darstellen. Zuweilen sind die Enden der Abschnitte und die Einschnitte sehr unkenntlich. So ist in 22k im 2. Takte die erste Note Schlußnote des ersten Abschnittes, die 1. Note im 4. Takte Schlußnote des 1. Satzes; die 1. Note des 6. Taktes Schlußnote des 1. Abschnittes des 2. Satzes. Beim Singen des Beisp. 22k wird die Schlußnote des 1. Abschnittes ganz ausgehalten, die Schlußnote des 1. Satzes aber etwas verkürzt, so daß zwischen dem 1. u. 2. Satze eine kleine Pause entsteht, wo auf dem Papiere allerdings keine ist. Man nennt eine solche Pause, die lediglich von der innern Natur der Sätze und vom richtigen Vortrag derselben geheischt wird, logische Pause. Durch die logische Pause wird bewirkt, daß das, was in 22k bis zur 1. Note des 4. Taktes geht, für den Hörer als ein Zusammengehöriges herausgestellt und der erste Satz deutlich von dem folgenden getrennt wird. Einschnitte können also durch Pausen dargestellt sein, aber auch ohne dieselben stattfinden. — Nun wollen wir noch bemerken, daß nicht immer da, wo Pausen sind, auch Einschnitte Statt haben. Einschnitte wohl, wenn man dieß Wort in buchstäblicher Bedeutung nimmt, aber nicht Einschnitte, die Abschnitte oder Sätze trennen. So ist z. B. in 22l im 3. Takte eine Pause, die keine Abschnitte trennt. Hier ist der Einschnitt keine Cäsur. Noch deutlicher sehen wir das an Beisp. 18e, wo im 1. Abschnitte jede Note durch eine sichtbare Pause getrennt wird. Bedänge jede Pause einen Abschnitt, so hätten wir hier Abschnitte von der Länge einer Achtelnote. —

Nachdem wir nun die Satzlängen, Satzab- und Einschnitte besprochen, wollen wir noch die innere Ausarbeitung und den Abschluß der Sätze näher in's Auge fassen.

Digitized by Google

In dem Satze 21^{b} ist das Motiv unverändert wiederholt worden. Der Satz hat also eine sehr einfache Ausarbeitung. — Dem Satze bei g liegt dasselbe Motiv zum Grunde, das wir im 1. Takte bei b sahen. Um aber innerhalb des Satzes eine Steigerung in der rhythmischen Bewegung zu bewirken, ist im 2. Takte auch das erste Takttheil gegliedert worden. Was der 2. Takt zeigt, ist aus dem ersten Motive hervorgegangen; es kann dieß auch als ein neues Motiv aufgefaßt werden. — In 21^{h} besteht das Hauptmotiv aus den drei ersten Noten. Die 2. u. 3 Note können auch für sich ein Motiv bilden, und es ist dieß im 3. u. 4. Takte allein festgehalten worden. Da dieß Nebenmotiv einen lebhaften, markirten Charakter hat, so bekommt unser Satz durch selbiges hinten eine erregtere und rückende rhythmische Bewegung. — Der Satz bei 21^{n} gibt den lebhaften Theil seines Motives im 3. Takte auf, und neigt sich von da ab zur Ruhe. So kann also in einem Satze die rhythmische Bewegung in der Weise fortgehen, wie sie im Motive liegt (s. 21^{b}), oder sie kann lebhafter werden (s. 21^{h}), oder endlich abnehmen und sich der Ruhe zuwenden (s. 21^{n}). —

Besondere Aufmerksamkeit verdient endlich noch der Schluß eines Satzes. Ein Schluß soll seiner Bestimmung nach das Gemüth in Ruhe einführen. In rhythmischen Sätzen wird man in Ruhe eingeführt, wenn der Grad der rhythmischen Bewegung nachläßt, und insbesondere die letzten Noten eine nicht zu unbedeutende Länge haben. Die Ruhe am Ende eines Satzes hat nun aber auch ihre Grade; wie wir dieß sogleich näher an Beispielen betrachten wollen. Beisp. 21^{i} kann uns lehren, wie eilige Noten einem Satze keinen Abschluß gewähren. (Man singe 21^{i}.) Verwandeln wir die letzte Triole in ein Viertel, dann ist das Ende des Satzes schon ziemlich befriedigend. (S. k.) Noch befriedigender wird solches, wenn wir auf dem guten Takttheile schließen. (S. l.) Wir können dann die Zeit des schlechten Takttheils entweder mit einer Pause ausfüllen, oder die Viertelnote zu einer halben erweitern. Siehe 21^{l}, ^{m}. Das Beisp. 21^{n} endlich fängt schon im 3. Takte an, sich zur Ruhe zu neigen, indem es hier die Triole, den lebhaften Theil des Motiv's, aufgibt und dafür ein Viertel setzt. So hat also jeder Satz von 21^{k}—^{n} einen Abschluß; aber einer befriedigt mehr als der andere.

Aufgabe. Der Schüler möge nun viele rhythmische Sätze bilden, und zwar über selbst gewählte Motive. Er möge etwa folgende Aufgaben bekommen:

Digitized by Google

Bilde im $\frac{4}{4}$-Takte 6—8 zweitaktige Sätze, zur Hälfte mit, zur Hälfte ohne Abschnitte; ferner
im $\frac{2}{4}$-Takte 6—8 viertaktige Sätze, zur Hälfte mit, zur Hälfte ohne Abschnitte; ferner
im $\frac{6}{8}$-Takte 6—8 sechstaktige Sätze, zur Hälfte mit, zur Hälfte ohne Abschnitte, und letztere mit Steigerung der rhythmischen Bewegung; ferner
im $\frac{3}{4}$-Takte einige fünftaktige Sätze, in deren letzten Takten ein aus dem Hauptmotive genommenes Nebenmotiv verarbeitet wird.
So vielleicht noch andere Aufgaben mit ähnlichen Bestimmungen.

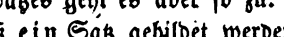
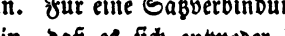
c) Rhythmische Satzverbindungen oder Perioden.

§. XIII.

Man kann nun auch zwei und mehr rhythmische Sätze zu einer größern Einheit, zu einem rhythmischen Satzgefüge, einer Satzverbindung oder Periode verbinden. Es unterliegen solche größere rhythmische Bildungen natürlich wieder besondern Gesetzen. Die wichtigsten derselben sollen jetzt an Beispielen entwickelt werden.

Vor allen Dingen müssen die Sätze, die eine Satzverbindung bilden sollen, innerlich verwandter Natur sein. Daß folgende Sprachsätze: „Der Mond ist ein Himmelskörper und manche Leute leiden sehr an Kopfschmerzen" — keine Satzverbindung bilden können, fühlt auch der Ungebildete. Warum aber nicht? Die Subjecte beider Sätze sind zunächst sehr entgegengesetzter Natur, dann aber sind — und das ist hier besonders wichtig — die Prädicate und damit beide Urtheile sehr verschiedenartig, indem im ersten Satze ausgesagt wird, was der Mond ist, im zweiten, woran manche Leute leiden. Sage ich aber: „die Sonne ist ein Fixstern und die Erde (ist) ein Planet" — so haben wir eine gute Satzverbindung. Indem die Subjecte beider Sätze Himmelskörper bezeichnen, die Aussagen beider angeben, was ein Jeder dieser Himmelskörper ist, stehen sie so in innerer Beziehung. — So ist's nun auch bei rhythmischen Satzverbindungen. Beisp. 22^{aa} kann mit 22^{a} keine Satzverbindung bilden. Warum nicht? — Der Hauptinhalt eines Satzes liegt in dem Motive (oder den Motiven), das in demselben verarbeitet wird. Sind nun die Motive zweier Sätze sehr verschiedenartiger Natur, so bewirken sie, daß auch die Sätze sich fremd bleiben. In 22^{a} ist nun folgendes Motiv: ; in 22^{aa} fol-

Digitized by Google

gendes: . Daß diese nicht verwandt sind, sieht man sogleich. — Wenn wir uns die Entstehung eines aus zwei oder drei Sätzen bestehenden rhythmischen Ganzen richtig vorstellen, dann sehen wir leicht ein, wie solche Bildungen gleichsam von Haus aus in Verwandtschaft stehen müssen. Bei der Erfindung eines rhythmischen Satzes geht es aber so zu. Man sucht erst ein Motiv. Soll bloß ein Satz gebildet werden, dann kann das Motiv sehr einfach sein. Für eine Satzverbindung aber muß das Motiv so beschaffen sein, daß es sich entweder leicht in ein anderes, dem ursprünglichen aber noch sehr verwandtes verwandeln, oder daß man aus selbigem anderweit neue Motive (Nebenmotive) ziehen kann. So kann das Motiv: leicht in folgende verwandelt werden.  ; und aus dem Motive: kann man mehrere andere ziehen, als:  u. s. w. Hieraus sieht man nun schon, wie es möglich ist, daß aus einem Motive eine Satzverbindung hervorgehen kann, die innerliche Einheit hat. Zuweilen geschieht es wohl, daß man für einen zweiten oder dritten Satz einer Satzverbindung ein neues, nicht grade aus dem Hauptmotive hergeleitetes Motiv einführt. Immer muß dann aber ein solches mit dem ersten in rhythmischer Hinsicht und im Allgemeinen auch dem Charakter nach in Verwandtschaft stehen. Oft führt man schon im ersten Satze zwei Motive ein, und wechselt dann hinten mit diesem ab. — Nachdem wir nun gesehen, wie man sich den Stoff für eine rhythmische Satzverbindung gleichsam im Voraus zubereiten kann, wollen wir nun auch kürzlich betrachten, wie dieser verarbeitet wird. — In dem Beisp. 22^{b} tritt das Motiv: im ersten und zweiten Satze drei Mal auf. In beiden Sätzen lebt also ein Motiv. Man sollte nun denken, daß dieß eine recht vollkommene Satzverbindung wäre; aber dem ist nicht so: sie leidet an Einförmigkeit. In 22^{c} ist im 2. Satze 2 Mal das Motiv so gegeben: . Diese geringe Veränderung gibt diesem Satze etwas Eigenes und ihn von dem ersten Unterscheidendes, und hat, wie man das beim Singen dieses Beispieles fühlt, wirklich Kraft genug, die Satzverbindung jener in 22^{b} gerügten Einförmigkeit zu entziehen. Der in 22^{c} unter dem 2. Satze stehende Satz unterscheidet sich auch von dem ersten; und doch liegt die Verwandt-

Digitized by Google

schaft beider offen da. So vergleiche man die zweiten Sätze in 22ᵒ u. 22ⁱ mit den ersten. — In 22ⁿ können die 2. und 3. Note ein eigenes Motiv bilden, und es ist dieß im 2. Satze besonders festgehalten worden. Ebenso ist in 22ᵖ das in den 3 letzten Noten des 1. Taktes liegende Nebenmotiv im 2. und 3. Satze fleißig angewendet worden, so daß also auch der Stoff für diese Sätze aus dem ersten Motive genommen ist.

Wir haben im vorigen § gesehen, das rhythmische Sätze in Bezug auf Länge sehr verschieden sein können. In zusammengesetzten Sätzen walten nun auch in Bezug auf die gegenseitige Länge der einzelnen Sätze bestimmte Gesetze ob. Zunächst würde man nicht einen 4- und 3-, oder einen 5- und 4-, oder einen 5- und 6-taktigen Satz zu einer Einheit verbinden, sondern mit einem viertaktigen einen ebenso langen, also wieder einen viertaktigen (s. Beisp. 22ᶜ), mit einem fünftaktigen einen fünftaktigen (s. Beisp. 22ᵍ), mit einem sechstaktigen einen sechstaktigen (s. Beisp. 22ᵖ) u. s. w. Wenn, wie das oft geschieht, dem letzten Satze oder auch einem mittlern ein kleiner Anhang gegeben wird, so ist dieser gewöhnlich halb so lang als ein Satz der betreffenden Satzverbindung; also bei viertaktigen Sätzen zweitaktig (s. 22ⁿ), bei sechstaktigen dreitaktig (s. 22ᵖ). In Bezug auf Länge sind die zwei- und viertaktigen die gewöhnlichsten. — Wenn die Sätze in Abschnitte zerfallen, so haben die Abschnitte viertaktiger Sätze zweitaktige, die sechstaktiger Sätze dreitaktige Abschnitte. Folgende Zahlen stellen die eben besprochenen Längenverhältnisse der Sätze einer Satzverbindung übersichtlich dar:

4	4		(Beisp. 22ᶜ.)
4	4	4	(Beisp. 22ˡ.)
4	4	4	4 (Beisp. 22ᵐ.)
4	4	8	
4	4	2	(Beisp. 22ⁿ.)
5	5		(Beisp. 22ᵍ.)
6	6		(Beisp. 22ᵖ.)
6	6	3	(Beisp. 22ᵖ.)

Daß in einem Tonstücke, wo außer dem Rhythmus noch Melodie und Harmonie wirksame Elemente sind, noch andere und nicht

Digitized by Google

immer so ebenmäßige (symmetrische) Längenverhältnisse der Sätze und Abschnitte Statt haben, werden wir später sehen.

In dem Beisp. 22ᵇ bleibt fast durchgehends die in dem Motive liegende rhythmische Bewegung die herrschende. Wird, wie hier, ein und dasselbe Motiv sehr oft und unverändert wiederholt, so hat das zur Folge, daß auch die rhythmische Bewegung eine einförmige wird. Wir wissen bereits, daß die rhythmische Bewegung so fortgehen kann, wie sie zu Anfang eines Satzes anhebt, daß sie sich aber auch steigern und mindern kann. Steigerung läßt man in der Regel gern in der Mitte einer rhythmischen Satzverbindung eintreten, Verminderung des Grades dieser Bewegung aber gegen das Ende hin. Wir wollen nun in einigen Beispielen Steigerung und Senkung der rhythmischen Bewegung besehen. In 22ᶜ finden wir im 2. u. 3. Takte des 2. Satzes Steigerung; gleich darauf läßt aber die Bewegung nach, und der Satz fällt in Ruhe zurück. — In 22ᵏ ist der lebhafte Theil des Motivs hinten häufig angewendet und so ein erhöhter Grad der rhythmischen Bewegung hervorgerufen worden. — In 22ᵖ bewirkt das Motiv , gleichfalls die lebhafteste Parthie aus dem Hauptmotive, daß im 2. Satze der Grad der rhythmischen Bewegung sehr gesteigert wird. In 22ᵉ tritt im 2., 4., 6. u. 8. Takte anhaltende Ruhe ein, die aber als eine Stockung in der Bewegung gefühlt wird. Wie sich dieß Beispiel bei g findet, ist es frischer und besser.

Das Ende der Sätze und Abschnitte betreffend, steht im Allgemeinen fest, daß der Abschluß des letzten Satzes der Satzverbindung befriedigender sein soll, als der eines mittlern Satzes. Die ersteren Sätze haben meist einen solchen Schluß, der Fortsetzung erwarten läßt. Wir wollen auch diesen Gegenstand noch an einigen Beispielen betrachten. In 22ᵈ hat jeder Abschnitt einen bestimmten Schluß. Wenn etwa nur der erste Abschnitt vom zweiten, der erste Satz vom zweiten durch Schlußnote und Pause getrennt dargestellt worden wäre, wie bei g, so ließe man sich das Beispiel gefallen. Indem aber auch der dritte Abschnitt vom vierten

Digitized by Google

getrennt dasteht, hat das Beispiel offenbar zu viel Einschnitte. Ing hat nun der 3. Abschnitt, den man allerdings durch's Gefühl auch hier noch unterscheidet, keinen Schluß, er verschmilzt innig mit dem vierten. — In 22ᵉ hängen allerdings die Abschnitte zusammen. Die hier befindlichen halben Noten sind aber Schlußnoten der Abschnitte, und das Beispiel leidet immer noch, wie Beisp. d, an zu viel Abschlüssen. In 22ᶠ sind die Abschüsse des 1., 2. u. 3. Abschnittes zwar — besonders durch das noch im 2., 4. und 6. Takte auftretende Achtel — geschwächt worden; aber daß drei aufeinander folgende kleine Abschnitte ganz gleichgebildete Abschlüsse haben, ist immer wieder eine Einförmigkeit. Wir ziehen auch dem Beisp. e und f das bei g vor. — In 22ᵏ geht der erste Satz bis zur 1. Note des 4. Taktes. Es verliert diese im Vortrage etwas von ihrem Werthe, und so wird der erste Satz vom zweiten durch eine kleine Pause getrennt. Sonst hängt hier alles eng zusammen. Es steht diess Beispiel in Beziehung auf den in Rede stehenden Gegenstand gewissermaßen im Gegensatz zu Beisp. d.

Vom Tempo.

§. XIV.

Angenommen, es würden mehrere Personen aufgefordert, Beisp. 22ᵏ auf einen ihnen gegebenen Ton zu singen; so könnten sie diess nicht eher ausführen, als bis Jemand angegeben hat, wieviel Zeit auf ein Takttheil kommen soll. Um diess allen zugleich anzuzeigen, müßte eine Person einen Takt vortaktiren. Der Taktschläger gibt durch seine Schläge an, wieviel Zeit auf jedes Takttheil kommen soll, und der Spieler oder Sänger theilt nach diesen Längen den gegliederten und zusammengesetzten Takttheilen ihre Dauer zu. Wenn nun also ein Takttheil im 2-Takt eine Secunde gehalten wird, so könnten auf eine halbe Note zwei Secunden, auf ein Achtel eine halbe Secunde ꝛc. Wenn aber ein Viertel nur eine halbe Secunde gehalten wird, dann haben halbe Noten nur die Dauer einer Secunde, Achtel die Dauer einer Viertel-Secunde ꝛc. Es können demnach die Takttheile eine längere und kürzere Dauer haben. Nach dem Grade der Schnelligkeit, in der die Takttheile einhergehen, wird man vom Largo mäßig, gemäßigt, schneller Bewegung, und man benennt diese vom Tempo

Digitized by Google

nisten oder Spieler den Talttheilen eines Tonstückes zugemessene Zeit das Zeitmaaß oder Tempo. Die Grade des Tempo's bezeichnet man gewöhnlich durch verschiedene deutsche und ausländische (meist italienische) Kunstwörter. Der Stufen der Schnelligkeit gibt es natürlich von einer äußerst langsamen Bewegung der Talttheile an bis zu einer äußerst schnellen sehr viele. Man unterscheidet gewöhnlich drei, oder auch fünf Hauptstufen. Diese fünf Stufen sind:

1) sehr langsame,
2) mäßig langsame,
3) mittlere,
4) lebhafte,
5) sehr schnelle Bewegung.

Kunstwörter für sehr langsame Bewegung sind: Largissimo, sehr langsam; Largo assai, sehr langsam; Largo, gedehnt, sehr langsam; Grave, schwer, ernst, bedächtig; Adagio, langsam; — für mäßig langsame Bewegung: Larghetto, nicht zu langsam; Andante, gehend, gemäßigt; — für mittlere Bewegung: Moderato, mäßig; Allegretto, etwas munter, leicht; — für lebhafte Bewegung: Allegro, munter, lebhaft; Vivace, lebhaft, feurig, rasch; — endlich für sehr schnelle Bewegung: Vivacissimo, sehr lebhaft; Presto, sehr schnell; Prestissimo, äußerst schnell, so schnell als möglich.

Durch diese und ähnliche Kunstwörter ist das Zeitmaß freilich immer noch nicht aufs genaueste bestimmt, und es ist möglich, daß zwei Spieler das Tempo eines Allegro-Satzes merklich verschieden nehmen. Da es aber dem Componisten wünschenswerth sein muß, daß sein Tonstück genau in dem Tempo gespielt werde, das er für das geeignetste hält, und wiederum auch dem Spieler wünschenswerth, den Grad der Bewegung, den der Tonsetzer für den rechten hält, aufs genaueste zu erfahren; so ist die Erfindung des Metronom's durch den verstorbenen Mechanicus Mälzel in Wien, nach welchem die Componisten die Tempi's aufs genaueste bestimmen können, eine recht verdienstliche. Dieser Metronom hat einen Pendel mit einem verschiebbaren Knopfe. Auf der Pendelstange befinden sich, von oben nach unten gehend, folgende Zahlen: 50. 52. 54. 56. 58. 60. 63. 66. 69. 72. 76. 80. 84. 88. 92. 96. 100. 104. 108. 112. 116. 120. 126. 132. 138. 144. 152. 160. — Stellt man den Knopf auf 50, so macht das Pendel

Digitized by Google

50 Schläge in der Minute; so auf 60 60 Schläge in der Minute u. s. w. Will nun ein Componist, daß man in seinem Tonstücke die Viertel so schnell nehme, als der Pendel schwingt, wenn der Pendelknopf auf 60 steht, so bezeichnet er dieß zu Anfang des Tonstückes in folgender Weise:

♩=M. M. 60; oder: M. M. ♩=60.

Wer nun einen Metronom hat, stellt ihn auf 60 und erfährt jetzt auf's genaueste, in welchem Tempo der Componist das betreffende Tonstück gespielt wissen will. Im Fall man keinen Metronom hat, hilft eine einfache und sinnige Erfindung des Dr. Gottfr. Weber aus der Verlegenheit. Weber hat uns gezeigt, wie wir mittelst eines Fadens, an dessen einem Ende eine Bleikugel befestigt ist, das Zeitmaaß ebenso sicher bestimmen können, als mittelst des Metronom's.

Je länger ein Faden ist, desto langsamer sind seine Schwingungen; je kürzer, desto schneller. Es kommt nun nur darauf an, zu wissen, bei welcher Länge ein Faden eben solche Schwingungen macht, als der Metronom auf 60 oder einer andern Zahl. Folgende Tabelle sagt uns, daß ein 55 rheinische Zoll langer Faden grade so schwingt, als der Metronom auf 50; ein 50 rhein. Zoll langer Faden so, wie der Metronom auf 52 u. s. f.

Mälzel.	Rh. Zoll.	Mälzel.	Rh. Zoll.	Mälzel.	Rh. Zoll.
50	= 55″.	72	= 26″.	108	= 12″.
52	= 50″.	76	= 24″.	112	= 11″.
54	= 47″.	80	= 21″.	116	= 10″.
56	= 44″.	84	= 19″.	120	= 9″.
58	= 41″.	88	= 18″.	126	= 8″.
60	= 38″.	92	= 16″.	132	= 7½″.
63	= 34″.	96	= 15″.	138	= 7″.
66	= 31″.	100	= 14″.	144	= 6½″.
69	= 29″.	104	= 13″.	152	= 6″.
				160	= 5″.

Da beim Vortrage eines rhythmischen Satzes (oder eines Tonstückes) die Taktheile eine bestimmte Dauer (Länge) haben müssen; so gehört das Tempo offenbar zum Wesen des Rhythmus mit. Welcher Stufe des rhythmischen Lebens gehört es aber besonders an? Offenbar jeder Stufe. — Das Tempo ändert nun zwar innere Verhältnisse der rhythmischen Bildungen — z. B. die gegenseitigen Tonlängen, die Accente, Abschnitte, Sätze u. s. w. —

Digitized by Google

nicht mehr; der Grad des Tempo's ist aber von ganz wesentlichen Einflusse auf den Ausdruck eines solchen Satzes. So bekommt der einfachste, vielleicht nur in Takttheilen dahin gehende rhythmische Satz durch lebhaftes Tempo einen lebhaften Charakter. Oft läßt uns ein Tonstück nur darum kalt, weil der Spieler es nicht im rechten Tempo vorspielt. Dasselbe Tonstück, im rechten Tempo von einem andern vorgetragen, kann uns entzücken. — Das langsame Tempo hat im Allgemeinen den Charakter des Ernstes, der Schwermuth; das schnelle Tempo, bei dem oft eine große Menge Töne in sehr kurzer Zeit wie auf leichten Fittigen des Windes vor unserm Ohre flüchtig vorbeirauschen, den Charakter der Fröhlichkeit. Der Ernst und die Fröhlichkeit haben natürlich wieder ihre Grade.

Die Bezeichnung des Tempo's, zu Anfange der Tonstücke befindlich, nennt man Tempovorzeichnung. Sie geschieht entweder durch ein Wort, z. B. Allegro, oder nach dem Mälzel'schen Metronom, z. B. ♩=M. M. 60. Die Takt- und Tempovorzeichnung zusammen nennen wir, weil sie beide rhythmischer Natur sind, rhythmische Vorzeichnung.

Rückblick auf die Stufen des rhythmischen Lebens.

§. XV.

So liegt denn das rhythmische Leben in reicher Entfaltung vor uns. Es dürfte nicht ohne Nutzen sein, sich diese ganze Abhandlung in ihren wichtigsten Zügen noch einmal zu vergegenwärtigen.

In dem Beisp. 2ª gewahrten wir noch gar nichts von rhythmischem Leben. Beisp. 2ᵇ, welches lauter gleiche Tonlängen hat, führte uns auf die allererste Stufe der wunderbaren Ordnung, über deren Grundlage sich die übrigen rhythmischen Entwicklungen nach und nach gestalteten. Der Accent war nun der Odem, den wir dem gleichsam noch belebten Stoffe einhauchten, und in Folge einer auf sehr einfachen Gesetzen ruhenden Anwendung des Accentes entwickelten sich sogleich Takt und Taktordnungen. Je vieltheiliger die Taktordnung, desto feinere Grade der Accentuirung bildeten sich aus. In jeder Taktordnung, auch in der zwölftheiligen, wo doch die Anzahl der Takttheile bedeutend war, wurden durch

Digitized by Google

die Kraft des Accentes die Takttheile zu einer Einheit zusammengehalten und diese dem Gefühle als ein gegliedertes (organisches) Ganze einprägt. — Auf dem Boden des taktischen Lebens bildete sich nun das rhythmische Leben weiter aus. Indem wir nun wieder Tonlängen von verschiedener Größe innerhalb eines Taktes auftreten ließen, konnte es scheinen, als seien wir zu Beisp. 2ᵃ zurückgekehrt; als haben wir dort etwa nur darum die verschiedenen Tonlängen verworfen, um vom Einfachsten auszugehen. Doch nein; zu jener Gesetzlosigkeit kehrten wir nicht wieder zurück, die war für immer aufgegeben; hier entwickelte sich Verschiedenheit der Tonlänge durch Gliederung oder Zusammenziehung der Takttheile, also auf Grund gleicher Tonlängen. Der Accent trat nun sogleich wieder als belebendes Element hinzu, indem er die Glieder als Glieder eines Takttheiles; die Glieder des ersten oder zweiten Takttheiles aber als Glieder des ersten oder zweiten Takttheiles durch die Grade seiner Stärke deutlich unterschied. So wurde auch hier, in der bunten Gliederung und Zusammenziehung der Takttheile durch den Accent, der sich hier in Bezug auf Grade der Stärke noch feiner ausbildete als im taktischen Leben, die Einheit des Taktes bewahrt. — Auf der dritten Stufe des rhythmischen Lebens sahen wir das rhythmische Motiv sich bilden. Töne einten sich da zu Motiven, und diese Einheiten erkannten wir bald als eigne, selbstständige Einheiten, verschieden und in gewisser Hinsicht unabhängig von den Takteinheiten. Bald machte nun der einfache, sich stets gleich bleibende Gang der taktischen Bewegung und die noch willkürliche rhythmische Bewegung, wie wir sie durch Gliederung und Zusammenziehung der Takttheile auf der zweiten Stufe des rhythmischen Lebens gewonnen hatten, noch höhern Bildungen Platz. Wie in dem taktischen Leben je zwei oder drei oder vier Takttheile sich zu Takteinheiten zusammenordneten, so traten nun hier je zwei oder drei oder vier oder fünf Takteinheiten zusammen zu Sätzen. Wie im taktischen Leben nur gleich organisirte Takte (zweitheilige zu zweitheiligen, dreitheilige zu dreitheiligen ꝛc.) sich zusammengesellten, also traten hier zweitaktige Sätze mit zweitaktigen, dreitaktige mit dreitaktigen, viertaktige mit viertaktigen Sätzen ꝛc. zu höheren Ganzen zusammen. Wie im taktischen Leben die graden Taktordnungen das Gemüth weniger erregten als die dreitheiligen, so wirkten im höhern rhythmischen Leben die zwei

Digitized by Google

und viertaktigen Sätze gleichfalls weniger aufregend, als die drei- und sechstheiligen. So sehen wir deutlich, daß die zweite Stufe des rhythmischen Lebens nur auf Grundlage der ersten, die dritte nur auf der Grundlage der ersten und zweiten sich entwickeln konnte; wir sehen, daß das ganze rhythmische Leben sich nach wenigen Grundgesetzen aus einfachem Stoffe in höchst wunderbarer Mannigfaltigkeit heraus entwickelt hat. Der einzelne Ton war in allen Bildungen Glied, vielleicht zunächst eines Takttheiles, dann des Taktes, durch den Takt Glied eines Abschnittes, durch den Abschnitt Glied eines Satzes, durch seinen Satz Glied der Satzverbindung. Hängt hier nicht Alles so wunderbar zusammen, wie die Glieder am menschlichen Körper? Nachdrücklich dürfen wir's aussprechen:

auch der Rhythmus entwickelt sich nach den Gesetzen des organischen Lebens, er ist durch und durch organischer Natur.

Obgleich der Rhythmus in eigner Selbstständigkeit sich entwickelt und entwickeln kann (man denke unter Anderm nur an die Trommelstücke), so gelangt er doch zu noch höherer Bedeutung, wenn er sich mit Melodie und Harmonie vereint. Damit man (der Schüler) schon hier eine Ahnung davon erhalte, singe man Beisp. 23ª auf den Ton g (ḡ.), dann Beisp. 23ᵃᵃ, wo sich der Rhythmus mit der Melodie vermählt hat.

Wenn wir bei diesem Rückblicke von neuem das Leben bewundern mußten, das sich schon im Rhythmus zeigt, dem doch als solchem noch nicht einmal Töne verschiedener Höhe zu Gebote stehen; so dürfen wir mit freudiger Erwartung dem folgenden Unterrichte entgegen sehen, der viele Töne als zu verarbeitenden Stoff darbieten und darum das Kunstleben nach neuen Seiten hin vor unsern Augen und Ohren entfalten wird.

Zusatz. Wir haben den Accent als ein überaus wichtiges Element des rhythmischen Lebens kennen gelernt. Es gibt aber auch Musik, die sich ohne Accent darstellt: die Orgelmusik ist solche. Wie kommt's aber, daß hier der Mangel des Accentes nicht besonders auffällt? Es wirken hier Melodie und Harmonie, insbesondere aber die melodischen und harmonischen Motive gewaltig ein, und indem durch sie dem Hörer in künstlicherer Weise der Takt und die taktische Bewegung fühlbar gemacht werden, vermißt er den fehlenden Accent wenig oder gar nicht. —

Digitized by Google

Compositionslehre.

Erstes Buch.

Erster Abschnitt.

A) Die diatonische (Dur-) und die chromatische Tonleiter.

1. Die diatonische (Dur-*) Tonleiter.

a) Die diatonische Normal-(Dur-) Tonleiter.

§. 1.

Schlagen wir die Tasten c, d, e, f, g an, so hören wir eine Tonreihe, eine melodische Tonreihe. In dem Begriffe „Reihe" liegt:

daß die Töne geordnet auf einander folgen;

daß sie eine Richtung verfolgen (entweder die Richtung ober-, oder die Richtung unterwärts);

daß jeder nächste Ton in Bezug auf Höhe oder Tiefe ein anderer ist (gleich hohe Töne bilden wenigstens keine melodische Reihe);

daß die Entfernung des einen Tones vom nächsten nicht zu groß ist (daß die Töne der Beispiele 24a, b, c, d, keine Tonreihen bilden, fühlen wir ihnen sogleich ab).

In jeder der Tonreihen, die die Beispiele 25a, b, c, d, e, f, in Noten darstellen, unterscheiden wir einen Anfangs-, einen End- und einen oder mehrere Mitteltöne. Die Tonreihe bei f, die

*) Da erst später die diatonische Mollscala zur Sprache kommt, so lassen wir auf dieser Stufe des Unterrichts die Bestimmung „Dur" weg, und nennen die Durscala schlechthin „diatonische Scala."

Digitized by Google

unsere besondere Aufmerksamkeit gewiß sogleich auf sich gezogen, ist uns bereits im praktischen Musikunterrichte unter dem Namen: „Tonleiter oder Scala*) von C" bekannt geworden. Wir wollen sie jetzt zum Gegenstande besonderer Betrachtung machen. —

Daß die Töne c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄ eine Tonreihe bilden, wissen wir nun schon. Der erste Ton dieser Reihe heißt c, der letzte auch c. Warum endet nun wohl aber die Tonleiter grade mit c? Kann sie nicht auch mit einem andern Tone enden? — Wir wollen die Beispiele 25ª—ᵉ noch einander spielen und nach dem letzten Ton jeder Tonreihe unser Gefühl beobachten.

(Der Lehrer spiele die Beisp. 25ª—ᵉ so rasch, daß er nach der Endnote jeder dieser Tonreihen etwas inne hält. Sollte sich der Schüler bei 25ᵇ beruhigt fühlen — was dann möglich ist, wenn er diese Tonreihe, innerlich die C-Tonart nicht festhaltend, in der F-Tonart fühlt —, so schlage man, damit ihm die C-Tonart vollkommen eingeprägt werde, vor diesem Beispiele den C-Accord an, oder spiele die C-Cadenz.)

In diesen Tonreihen kommt (außer d) jeder Ton der C-Tonleiter als Endton vor. Keiner aber hat uns als Schlußton befriedigt; am wenigsten aber wohl die Töne a u. h̄. Bei der Tonreihe 25ᵉ (sie wird gespielt) fühlen wir uns nach dem letzten Tone ganz beruhigt und die ganze Reihe als eine abgeschlossene.

(Im Unterrichte kann man in gleicher Weise noch die Beispiele 25ᶠ—ᵐ betrachten.)

So erkennen wir denn unsere Tonreihe als ein in sich abgeschlossenes Ganze; die einzelnen Töne als Glieder dieser Toneinheit. Diese Glieder sind aber nicht gleicher Art. Der Ton, von dem die Tonleiter ausgeht, heißt ihr Grundton. Der Ton, in dem sie endet, ist ebenfalls Grundton. Mit keinem der zwischen diesen Grundtönen liegenden Töne kann die Tonreihe enden; denn jeder läßt das Gemüth in einem gewissen unbefriedigten Zustande; jedem wohnt in der Tonleiter ein Streben nach dem Grundtone hin bei. Der Gegensatz nun, in dem der Grundton unsrer Scala zu den sechs Mitteltönen steht, läßt sich auf allgemeine Weise durch die Wörter

Ruhe — Bewegung

bezeichnen. Da die zwischen c und c liegenden Töne eine Beziehung auf den Grundton äußern, und der Grundton der Ton ist,

*) Scala heißt Leiter, Treppe, Stiege.

Digitized by Google

auf den sie sich beziehen; so können wir den Grundton auch „Beziehungston", die sechs andern „bezogene Töne" nennen.

Den Fortschritt von einem Tone einer Tonreihe bis zum nächsten nennen wir einen Tonschritt oder eine Tonstufe. Wir unterscheiden in der C-Tonleiter sieben Tonstufen, nämlich:

c-d, d-e, e-f, f-g, g-a, a-h, h-c.

Ob wohl diese Tonstufen alle gleich groß sind? Wir wollen es untersuchen. Wir spielen Beispiel 26ᵃ–ᵃᵃ. Beisp. 26ᵃ hat einen Tonschritt; 26ᵃᵃ, das uns von c aus auch nur bis d führt, zwei, natürlich zwei kleinere. Die beiden Tonschritte in 26ᵃᵃ sind — wie wir bei genauem Aufmerken wahrnehmen — gleich große Tonschritte. — 26ᵇ hat zwei Tonschritte. 26ᵇᵇ führt uns auch von c bis e, aber durch vier kleinere, einander gleiche Tonschritte. — 26ᶜᶜ enthält lauter gleiche kleine Tonstufen; 26ᶜ aber große, jedoch auch schon eine kleine, nämlich von e-f. Spielen wir 26ᵈ und 26ᵈᵈ nacheinander, so merken wir bald, daß auch in 26ᵈ bereits ein kleiner Tonschritt mit vorkommt.

Die in dem Beisp. 26 in Viertelnoten dargestellten Beispiele haben uns nebenbei auf eine neue Tonreihe geführt; 27ᵃᵃ zeigt sie. Sind nun in dieser Tonreihe lauter gleich große Tonschritte — wie es der Fall ist — so ist (siehe 27ᵃᵃ die Bögen!) jeder der Tonschritte c-d, d-e, f-g, g-a, a-h noch ein Mal so groß, als jeder der Tonschritte e-f, h-c. Merke nun! Die Tonschritte c-d, d-e ꝛc. nennen wir ganze, die Tonschritte e-f, h-c halbe Tonstufen. Die Tonleiter von C hat nun fünf ganze und zwei halbe Tonstufen. Die ganzen Tonstufen liegen von der 1. zur 2., 2. zur 3., 4. zur 5., 5. zur 6. und 6. zur 7. Stufe; die halben von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe. — Die Tonleiter bei 27ᵃ heißt nun diatonisch, die bei 27ᵃᵃ, die lauter halbe Tonstufen hat, chromatisch*) — Das Wort „Tonreihe" ist also der Gattungsbegriff für Tonleiter (jede Tonleiter ist eine Tonreihe, aber nicht jede Tonreihe eine Tonleiter); „Tonleiter" ist wieder

---

*) Chromatisch (von χρῶμα, die Farbe) h. farbig. Vielleicht hat man darum die fragliche Tonleiter so genannt, weil bei ihr auf dem Claviere weiße und schwarze Tasten in buntem Gemisch mit einander abwechseln. Freilich liegen die Töne gar vieler diatonischer Scalen auf dem Claviere auch so, daß darin schwarze und weiße Tasten vorkommen.

Digitized by Google

Gattungsbegriff für diatonische und chromatische Tonleiter. — Bei der Benennung einer Scala gibt man den Ton mit an, von dem sie ausgeht, also den Grundton, z. B. „Tonleiter von C.“ Die Art der Tonleiter wird durch die angegebenen Bestimmungswörter angezeigt; z. B. diatonische oder chromatische Tonleiter von C.

Beisp. 28 zeigt uns bei a die Töne von $\overline{d}$ bis $\overline{\overline{d}}$, wie sie auf den Untertasten eines Claviers liegen; ebenso bei b die Töne von $\overline{e}$ bis $\overline{\overline{e}}$, bei c die Töne von $\overline{f}$ bis $\overline{\overline{f}}$, bei d die Töne von $\overline{g}$ bis $\overline{\overline{g}}$, bei e die Töne von $\overline{a}$ bis $\overline{\overline{a}}$. Vergleichen wir diese Tonreihen, die wir auch, da jede von ihrem Grundtone aus stufenweis bis wieder zum Grundtone fortschreitet, Tonleiter nennen können, mit der Tonleiter von C, so hat jede, wie diese, acht Töne (sieben verschiedene); sieben Tonstufen, von denen auch fünf groß, zwei klein sind; doch liegen die halben und ganzen Tonstufen in keiner so, wie in der diat. Tonleiter von C. Man nennt nun diese Scalen ebenfalls diatonische. Es gibt also auch Arten der diatonischen Tonleiter. Wir werden indeß von den diatonischen Scalen des 28. Beispiels für lange Zeit ganz absehen und vorerst nur die von C festhalten. — Die diatonische Tonleiter von C kann nach unserm Tonsysteme von jedem Tone aus dargestellt werden. Da wir uns bei dem Bilden diatonischer Scalen von andern Tönen aus nach der von C richten, so wird diese dadurch zur Musterscala, zur Normal*)-Tonleiter.

b) Transponirte diatonische (Dur-) Tonleitern.

α) Diatonische Kreuztonleitern.

§. 2.

Man kann, wie schon bemerkt, von jedem Tone aus eine diatonische Tonleiter darstellen, die mit der von C vollkommen übereinstimmt. Wie solche Bildung vor sich geht, wollen wir an der Tonleiter von G zeigen. Wir schreiben die Töne von $\overline{g}$ bis $\overline{\overline{g}}$ so auf, wie sie auf den Untertasten eines Claviers liegen, überschreiben (der

*) Norm heißt Richtschnur, Regel.

Digitized by Google

leichtern Uebersicht wegen) die Noten mit den Ziffern 1, 2, 3 ꝛc. bis 8; geben durch Bögen unterhalb der Noten an, wo ganze, durch Bögen oberhalb, wo halbe Tonstufen sein sollen; hierauf sehen wir zu, ob in der angeschriebenen Tonreihe die ganzen und halben Tonstufen auch wirklich so liegen. Bei dieser Prüfung sagen wir so: Von g-a ist eine ganze Tonstufe, weil noch ein Ton, gis, dazwischen liegt; es soll auch vom ersten zum zweiten Tone eine ganze Tonstufe sein. Von a-h ist eine ganze Tonstufe, weil ais dazwischen liegt; es soll auch vom 2. zum 3. Tone eine ganze Tonstufe sein. Von h-c ist eine halbe Tonstufe, weil nichts dazwischen liegt; es soll hier auch eine halbe Tonstufe sein. Von c-d ist ꝛc. Ton d-e ist ꝛc. Von e-f ist eine halbe Tonstufe; da aber von der 6. zur 7. Stufe in der diat. Tonl. eine ganze Tonstufe sein muß, so erhöhen wir durch ein Kreuz f um eine halbe Tonstufe: von e-fis ist nun eine ganze Tonstufe; es liegt eis dazwischen. Von fis-g ist eine halbe Tonstufe; es soll auch so sein. Die diat. Tonl. von G heißt also:

g a h c d e fis g.

Die Tonleiter von G stellt sich in Noten nicht so einfach dar, als die von C. Die Scala von C hat kein chromatisches Zeichen; die von G hat eins, es heißt fis.

Auf gleiche Weise können wir die diat. Tonleitern von D, A, E, H, Fis, Cis entstehen lassen. Bilden wir sie in der angegebenen Reihenfolge, so bekommt jede neue Scala zu den Kreuzen, die ihre vorhergehende hatte, ein neues, und es bekommt dies jedesmal der siebente Ton der Scala. — Ueberblicken wir in dem Beisp. 29 die Tonleitern von C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, so machen wir folgende Wahrnehmungen. Die Tonl. von C hat keinen erhöhten Ton. Die Tonl. von G hat einen erhöhten (fis) und sechs unerhöhte Töne; letztere hat sie mit der Normalscala gemein, durch ersteren unterscheidet sie sich von derselben. Die Tonl. von D hat zwei erhöhte (fis, cis) und fünf unerhöhte; die von A drei erhöhte und vier unerhöhte Töne u. s. f. Die Tonl. von Fis hat nur noch einen, die von Cis endlich keinen unerhöhten Ton mehr. — Die Tonleitern von C bis Cis folgen so aufeinander, daß stets der fünfte Ton (die Quinte) einer Scala der Grundton der folgenden ist. Der 5. Ton (die Quinte) der C-Scala ist g; die Tonleiter von G folgt nach der von C u. s. f. Wir sehen wohl, daß wir auch über dem 5. Tone der Cis-Scala eine neue diat. Scala aufbauen können,

Digitized by Google

und dann auch über dem 5. Tone der Gis-Scala ꝛc. Beisp. 29 zeigt nach der Tonl. von Cis die von Gis, Dis, Ais, Eis, His, Fisis, Cisis. Vergleichen wir die Tonleitern von Cis bis Fisis mit denen von C bis Fis, so sehen wir bald, daß die Töne, die in den Tonleitern von C bis Fis keine Erhöhung haben, in denen von Cis bis Fisis einfach erhöht sind; daß die Töne, welche in den Tonleitern von G bis Fis einfach erhöht sind, in denen von Gis bis Fisis doppelt erhöht worden. Es ist also leicht, sogleich die Tonleiter z. B. von Dis oder Ais mündlich zu bilden: man stelle sich nur bei der Tonl. von Ais die von A lebhaft vor, denke sich die Töne, welche in der A-Scala kein Kreuz haben, einfach, die, welche in der von A ein Kreuz haben, zweifach erhöht. — In der Bildung der Scalen kann man nun auch über Doppelcis hinausgehen und Tonleitern von Gisis, Aisis, Eisis, Hisis, Fisisis, Cisisis bilden. Siehe Beisp. 29. Die Tonl. Cisis hat so viel doppelt erhöhte Töne, als die von Cis einfache und die von C unerhöhte Töne hat; die von Gisis hat so viel dreifache (eins nur: fisisis oder dreifach fis), als die von G einfache Kreuze; ferner so viel doppelt erhöhte Töne, als die von Gis einfach erhöhte, und die von G unerhöhte Töne hat u. s. w.

So haben wir denn nun viele diatonische Tonleitern kennen gelernt. Alle weichen darin von der Normalscala ab, daß die innern Verhältnisse jener hier durch Erhöhung eines oder mehrerer oder aller Töne bewerkstelligt werden muß. Da so die Verhältnisse der Normaltonleiter in denen von G, D, A ꝛc. künstlich hergestellt worden, so kann man die so entstandenen Scalen nachgebildete oder transponirte*) nennen. Da in den transponirten Tonleitern des 29. Beisp. die Verhältnisse der Normaltonleiter durch Kreuze (einfache [♯] und Doppelkreuze [𝄪]) dargestellt worden, so wollen wir sie Kreuztonleitern oder diatonische Tonleitern mit Kreuzen nennen.

Bemerk. Von den meisten der Scalen des 29. Beisp. macht man allerdings bei der schriftlichen Darstellung der Tonstücke keinen Gebrauch. Dessenungeachtet lassen wir sie im Unterrichte bilden, betrachten und auswendig lernen. Abgesehen davon, daß sich der Schüler durch diese Scalenbildungen die Tonleitern mit einfachen Kreuzen, die er sich dabei streng gegenwärtig erhalten muß, tiefer einprägt, er thut so auch einen tiefern Blick in das Tonleiterwesen überhaupt. —

*) Transponere h. versetzen, übersetzen.

Digitized by Google

Die Tonleitern folgen in der Tabelle bei 29 so aufeinander, daß die nächste immer ein Kreuz mehr hat, als ihre vorhergehende. Stellen wir die Grundtöne der Scalen von C bis His zusammen:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis, His = C,

so sehen wir diese von C aus in Quinten (in großen) fortschreiten bis zu einem Tone, der dem Klange nach C gleich ist. Mit His sind wir also eigentlich wieder nach C zurückgekehrt; bis dahin haben wir auch alle Töne der chromatischen Tonleiter berührt, also über jedem der 12 verschiedenen Töne unseres Tonsystems eine diat. Scala gebildet. (Der Schüler weise dieß nach. Statt eis u. his lasse man ihn f u. c sagen.) — Obige Reihenfolge der Grundtöne der Tonleitern von C bis His nennt man den Quintenzirkel. Zirkel darum, weil sie uns, in gleichen Schritten fortgehend, in den Ausgangston zurückführt; Quinten-Zirkel, weil der Schritt von je einem Tone zu seinem nächsten eine (große) Quinte beträgt. —

Die erhöhten Töne kommen nach und nach auch in Quinten zum Vorschein. Der erste erhöhte Ton (man sagt auch: das erste Kreuz) heißt fis. Der fünfte Ton (die Quinte) der Fis-Scala heißt cis; cis ist das zweite Kreuz. Der fünfte Ton (die Quinte) der Cis-Scala heißt gis; gis ist das dritte Kreuz u. s. f. Der Kreuzzirkel, der also auch ein Quintenzirkel ist, heißt:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis, gisis, disis, aisis, eisis, = fis.

Eisis ist dem Klange nach gleich fis. — Wenn man nun die Kreuze irgend einer Tonleiter angeben soll, so nennt man sie in der Reihenfolge, wie sie bei der Bildung von Tonleitern nach und nach zum Vorschein kommen. Die Tonleiter von H hat fünf Kreuze, sie heißen fis, cis, gis, dis, ais. In der Tonleiter selbst folgen sie anders und zwar so aufeinander: cis, dis, fis, gis, ais. — In der Tabelle bei 29 zeigen die Händchen in jeder Scala auf das Kreuz, das in ihr zum ersten Male zum Vorschein kommt, und das ist jedesmal das Kreuz des vorletzten Tones der Scala. Sollten wir nach dieser Tabelle die Kreuze von Cis angeben, so dürften wir nur die Kreuze nennen, wie sie die Händchen in den Tonleitern von G, D, A bis Cis zeigen. — Sollten wir die Kreuze der Gis-Scala nennen, so heißt das erste nicht fis, sondern fisis, oder Doppel-fis. Die chromatischen Zeichen der Ais-Scala nennen wir demnach so: Fisis,

Digitized by Google

oder Doppel-fis, Cisis oder Doppel-cis, Gisis oder Doppel-gis, dis, ais, eis, his. —

Bemerkung für den Unterricht. Ein guter Lehrer trägt unausgesetzt rege Sorge, daß seine Schüler seinen Unterricht verstehen, genau auffassen und behalten. Im Interesse eines fruchtbringenden Unterrichts kann es dem Seminarmusiklehrer nicht genug empfohlen werden, daß er zu Anfang jeder neuen Lehrstunde das in der letzten Vorgetragene genau abfrage, aber auch vom Schüler zusammenhängend wiedergeben lasse. Er kann für letztere Uebung dem Schüler eine kleine Disposition geben. Für die Wiederholung des 1. u. 2. §. würde selbige etwa so zu stellen sein:

1) Tonreihe, Tonleiter, diatonische Tonleiter; Tonschritte der diatonischen Tonleiter von C; Beziehungston und bezogene Töne.

2) Normaltonleiter und transponirte Tonleitern (Begriff); Verfahren bei der schriftlichen Bildung einer Kreuztonleiter; Anordnung der Kreuztonleitern und die Reihenfolge ihrer Kreuze (Quintenzirkel).

An dem Faden dieser Disposition, die vor Anfang der Lehrstunde an die Wandtafel geschrieben werden kann, läuft der Vortrag des Schülers ab.

Im Uebrigen lernt der Schüler alle diatonischen Tonleitern von C bis His (oder auch noch weiter) auswendig, auch die Kreuze jedes nach Namen, Zahl und Reihenfolge. Das Einspielen auf dem Instrumente versteht sich von selbst; und möge der Lehrer gleich von der ersten Aufgabe an streng darauf halten, daß die einzuübenden Beispiele auf's sorgfältigste eingespielt werden.

Der Schüler legt sich auch ein Arbeitsbuch an, in das die Lösung der am Schlusse jeder Lehrstunde gestellten Aufgabe sauber eingetragen wird.

β) Transponirte diatonische Tonleitern mit Been.

§. 3.

In den transponirten Tonleitern, die wir im vorigen §. besprochen, wurden die innern Verhältnisse denen der Normaltonleiter durch Anwendung des einfachen und Doppelkreuzes gleich gebildet. Jetzt wollen wir nun Tonleitern betrachten, in denen das Be (b) und Doppelbe (bb) zu gleichem Zwecke dienen soll.

In dem Quintenzirkel kommen alle Töne der chromatischen Tonleiter unter den Namen vor, die sie in der aufsteigenden chromatischen Tonleiter von C haben, ausgenommen f, das im Quintenzirkel als eis vorkommt. Merkwürdig ist es immer, daß nun grade die Tonleiter von F die erste Scala ist, die eines Be's bedarf. Wir bilden diese Tonleiter schriftlich (auf der Tafel); es geschieht dies ganz so, wie wir bei der Bildung der Kreuztonleitern verfahren sind. Also: wir schreiben die Töne von $\overline{f}$ bis $\overline{\overline{f}}$ so auf, wie sie auf den Untertasten des Claviers liegen; überschreiben diese Töne mit

Digitized by Google

den Ziffern 1, 2, 3, 4 bis 8; geben durch Bögen unterhalb der Noten an, wo die ganzen, durch Bögen oberhalb der Noten, wo die halben Tonstufen sein sollen; dann prüfen wir, ob in der aufgeschriebenen Tonreihe die ganzen und halben Tonstufen auch wirklich so liegen, wie die Bögen anzeigen. Wir sagen dann: von f-g ist eine ganze Tonstufe, weil fis dazwischen liegt; es soll auch so sein. Von g-a ꝛc. Von a-h ist eine ganze Tonstufe; es soll hier aber eine halbe sein; wir müssen demnach h um eine halbe Tonstufe erniedrigen; (es wird ein b vorgesetzt und dann weiter gesprochen:) von a-b ist eine halbe Tonstufe. Von b-c ist eine ganze Tonstufe, weil h dazwischen liegt; es soll auch so sein u. s. w. Die Tonleiter von F heißt also:

f g a b c d e f.

Die erste transponirte Kreuztonleiter war die von G; g ist in der Normalscala die Quinte. Die erste transponirte Betonleiter ist die von F; f ist in der Normalscala der vierte Ton oder die Quarte. Der vierte Ton der F-Scala (b) ist nun der Grundton der nächsten Bescala. (Man lasse die B-Scala bilden und sie gleichfalls vor den Augen der Schüler entstehen.) Der vierte Ton der B-Scala ist es; die Es-Scala folgt nach der von B. (Sie wird auch gebildet.) Machen wir so fortgesetzt den vierten Ton jeder neuen Scala zum Anfangstone der folgenden, so bekommen wir nach und nach zu den schon genannten noch die von As, Des, Ges, Ces, Fes, Doppel-be (Bebe), Doppel-es (Eses), Doppel-as (Asas), Doppel-des (Deses), Doppel-ges (Geses), Doppel-ces (Ceses) u. s. w. Siehe Beisp. 30.

In den Betonleitern von F bis Ces kommen nur einfache, in denen von Fes bis Doppel-ges einfache und Doppelbee, in der von Doppel-ces nur Doppelbee vor. — Wie in den Tonleitern von C bis Fes die Zahl der Bee zunimmt, nimmt natürlich die Zahl der nicht-erniedrigten Töne ab und somit die Zahl der Töne, die diese Scalen mit der Normalscala gemein haben. In der Tonleiter von Ces ist jeder Ton um eine kleine Tonstufe erniedrigt worden. — Vergleichen wir die Tonleitern von Ces bis Doppel-ges mit denen von C bis Ges, so finden wir, daß in erstern die Töne doppelt erniedrigt worden, die in den letztern einfach; ferner, daß in erstern die Töne einfach erniedrigt worden, die in letztern unerniedrigt sind. Es ist nun leicht, die Tonleitern von Ces bis Doppel-ges sogleich mündlich zu bilden. Man denke z. B. bei Bildung der

Digitized by Google

Scala von Doppel-es lebhaft die Scala von Es, denke sich die drei Töne, die da einfach erniedrigt sind, doppelt, und die, welche daselbst unerniedrigt sind, einfach erniedrigt.

Stellen wir, von C ausgehend, die Grundtöne der Tonleitern bis Deses, das dem Klange nach gleich C ist, in einer Reihe auf, so haben wir den sogenannten Quartenzirkel.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, Bebe, Eses, Asas, Deses = C.

Warum diese Buchstabenreihe ein Zirkel, warum sie Quarten-Zirkel genannt wird, ist aus dem klar, was über den Quartenzirkel gesagt worden. Auch in diesem Zirkel kommen die 12 Töne der chromatischen Tonleiter vor.

Die Bee entstehen in folgender Reihe:

b, es, as, des, ges, ces, fes, bebe, eses, asas, deses, geses, ceses = b.

Auch sie bilden, von b bis ceses fortgeführt, einen Zirkel. — Gibt man die Bee einer Tonleiter an, so nennt man sie in der Folge ihrer Entstehung. Die Bee der Tonleiter von Des werden demnach so angegeben: bes, es, as, des, ges.

Aufgabe. Schreibt die Tonleitern von C bis Deses in's Arbeitsbuch, prägt sie dem Gedächtnisse ein, übt auch, die Bee jeder dieser Scalen nach Zahl, Namen und in der Folge ihrer Entstehung hersagen zu können.

γ) Die chromatische Vorzeichnung.

§. 4.

Die Zeichen, durch die man auf dem Papiere bewirkt, daß eine Note einen höhern oder tiefern Ton bezeichnet, als sie sonst ihrer Stelle auf dem Liniensysteme nach anzeigt, heißen chromatische. Es sind diese das Kreuz (♯), das Doppelkreuz (𝄪), welches auch spanisches Kreuz genannt wird, das einfache Be (♭), das Doppelbe (𝄫). Auch das sogenannte Bequadrat (♮) gehört hierher. Es dient dieß dazu, die Wirkung eines Kreuzes oder Bee's aufzuheben, und ist, wenn es ein ♯ aufhebt, Erniedrigungs-, wenn es ein ♭ aufhebt, Erhöhungszeichen. —

Jeder transponirten Tonleiter gehören eine gewisse Anzahl chromatischer Zeichen (Kreuze oder Bee) eigenthümlich an. Einem Tonstücke liegt immer, wie wir das später sehen werden, eine gewisse Tonleiter zum Grunde. Man zeichnet die Kreuze oder Bee, welche einer bestimmten Tonleiter (Tonart) angehören, zu Anfange eines

Digitized by Google

Tonstückes auf das Linienſyſtem, und zwar in der Folge, wie ſie entſtehen. So oft nun im Laufe eines Tonſtückes, dem etwa die Tonleiter von G zum Grunde liegt (das alſo aus G-dur geht), die Note f vorkommt, ſo heißt dieſe dann jedesmal, der Vorzeichnung gemäß, fis. Wollte man das Kreuz fis nicht vorzeichnen, ſo müßte man es vor jede F-Note beſonders ſchreiben. — Die vorgezeichneten Kreuze oder Bee heißen die chromatiſche Vorzeichnung. Siehe Beiſp. 31ª—ᶜ. —

Zuſatz. Die nackte Note bezeichnet auf dem Notenſyſteme immer einen Untertaſtenton. Das Zeichen ♯ vor der Note c bewirkt, daß dieß Tonzeichen den Ton cis; b vor der Note d, daß dieß Zeichen den Ton des bezeichnet. Die Taſte für cis oder des iſt nun von anderer Farbe, als die Taſten c und d. Gewiß hat dieſer Umſtand veranlaßt, daß genannte Zeichen (mit dem Bequadrat) chromatiſche Zeichen genannt wurden. Wenn ein Kreuz vor e geſetzt wird, ſo hat freilich die Taſte für den erhöhten Ton keine andere Farbe. Deſſen ungeachtet heißt auch hier das ♯ ein chromatiſches Zeichen und eis ein chromatiſch erhöhter Ton.

Intereſſant iſt die Geſchichte der chromatiſchen Zeichen. Hier darüber nur dieß. Die Höhenentfernung eines ganzen Tones (c-d, d-e ꝛc.) dachte man ſich früher in neun gleiche kleinere Tonſchritte getheilt und nannte ein ſolches Schrittchen ein Comma. Man unterſchied nun zwiſchen den halben Tonſchritten c-dis und e-des, u. nahm an, daß ſtreng genommen der erſte vier, der andere fünf Commata haben ſolle und daß demzufolge cis und des um ein Comma unterſchieden ſeien. Die Erhöhung eines Tones um vier Commata bezeichnete man nun anfänglich durch vier Commaſtriche: ,,,,; dieſe legte man aber ſpäter, der Raumerſparniß halber, kreuzweis: ♯, und ſo entſtand unſer Kreuz. — Was das b betrifft, ſo bezeichnete dieß anfänglich die Taſte h, ſo daß von a aus die Untertaſtentöne ſo hießen: a b c d e f g, alſo ganz dem Alphabet entſprechend. Von den Obertaſtentönen, welche nach und nach eingeführt wurden, iſt jedenfalls der zwiſchen a und h liegende Ton der erſte geweſen. Dieſen nannte man auch b. Da man nun aber zwei Bee hatte, ſo unterſchied man ſie ſchriftlich ſo, daß man unſer b mit einem viereckigen Be (♭), unſer b mit einem unten rund geformten (b) bezeichnete. Man nannte letzteres b-rotundum, rundes Be, erſteres ♭-quadratum, viereckiges Be. Das b iſt nun, weil es Zeichen für das tiefere Be war, in der Folge Erniedrigungszeichen geworden, und zieht jedes Tonzeichen, vor das man es ſchreibt, um einen halben Ton herab. Das ♭ aber iſt in zwei neue Formen übergegangen: indem man den untern Strich wegließ, geſtaltete es ſich zu ♮, woraus h geworden; indem man den rechten Strich des Quadrats verlängerte, entſtand ♮, das ſogenannte Bequadrat. h bezeichnet nun die nächſte auf a aufwärts folgende Untertaſte, während ♮ Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen geworden iſt.

Digitized by Google

c) Die diatonische Tonleiter rhythmisirt.

Einleitung.

§. 5.

Als wir nach Beisp. 2 einen Ton zwölf Mal in gleicher Länge und gleicher Stärke sangen, so fühlten wir, daß uns solche Tonwiederholung ohne besonderes Interesse ließ. Indem wir aber jene 12 Töne in gewissen Ordnungen accentuirten, wurden sie gleichsam belebt, und es entwickelten sich bekanntlich auf diesem Wege verschiedene Taktordnungen, taktische Bewegung u. s. w.

In der diat. Tonleiter haben wir in Bezug auf Höhe nicht mehr bloß einen Ton, sondern acht verschiedene. Wenn wir diese acht Töne so singen, daß jeder bei gleicher Länge auch gleiche Stärke hat, so gibt das bloße todte Tonnebeneinanderstellungen. Wir wollen nun sehen, was wir mit Hülfe des Rhythmus aus unserer Tonleiter machen können.

α) Die Tonleiter in verschiedenen Taktordnungen dargestellt.

§. 6.

Auf der ersten Stufe des rhythmischen Lebens entwickelte sich der Takt. Lassen wir das taktische Leben nun auch zur Tonleiter herantreten. Die einfachste Taktordnung ist die zweitheilige. Beisp. 33ª zeigt das accentlose 32. Beisp. im $\frac{2}{4}$ Takte. Hier haben die Töne c, e, g, h durch den Accent besondere rhythmische Wichtigkeit gewonnen. Von den übrigen schließt sich d an c an und bildet mit c eine Takteinheit; so f mit e, a mit g, c mit h. Unsere acht Töne stellen sich also in vier Gruppen (Taktgruppen) dar. Daß man die accentuirten Noten rhythmische Haupt-, die unaccentuirten rhythm. Nebennoten nennt, ist uns schon bekannt. In 33ª sind also c, e, g, h rhythmische Hauptnoten, d, f, a, c rhythmische Nebennoten. Da sich im Takte die leichten Alttheile den schweren unterordnen, sich auf die schweren beziehen, so können wir jedes zweite Alttheil in 33ª einen rhythmisch bezogenen, jedes erste aber einen rhythmischen Beziehungston nennen. In 33ª ist also z. B. d rhythmisch bezogener Ton von c, und c rhythmischer

Digitized by Google

Beziehungston für d. So ist im 2. Takte f der bezogene, e der Beziehungston u. s. w. — In 34 sind die Noten, die in 33 rhythmische Hauptnoten waren, rhythmische Nebennoten, und umgekehrt die Noten, die in 33 rhythmische Nebennoten waren, hier rhythmische Hauptnoten. In 35 finden wir rhythmische Hauptnoten ersten und zweiten Grades. Die zweite Note eines Taktes ordnet sich hier der ersten, die vierte der dritten und durch die dritte der ersten unter. — Man vergleiche 36 mit 35. — In 37 ist die Tonleiter der dreitheiligen Tactordnung unterworfen worden. — In 38 und 39 kommen auch gegliederte Takttheile vor. In 40 finden wir zusammengezogene Takttheile. — So sehen wir nun, daß durch den Accent, durch Zusammenziehung und Gliederung der Takttheile die Töne unserer Tonleiter sich mannigfaltig zu kleinern Einheiten oder Gruppen verbinden. Was hat nun eigentlich unsere Tonleiter gewonnen? Zuerst bestimmte rhythmische Ordnung, die durch den regelmäßig angewandten Accent bedingt wird; dann taktische und rhythmische Bewegung. Wir unterscheiden hier neben der melodischen also nun auch noch die rhythmische Bewegung. Ein und dieselbe melodische Tonreihe kann, wie das die Beispiele 33—40 zeigen, sehr verschiedenartige rhythmische Bewegung haben; die acht Töne der Scala können so: — ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣ |, oder so: — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ |, oder so: ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — | oder anders dahinwogen. So sehen wir nun wohl, wenn wir die Beisp. 33—37 dem Beispiel 32 gegenüber betrachten, daß letzteres gleichsam eine noch unbelebte Tonreihe ist.

Wir haben oben von rhythmisch bezogenen und von rhythmischen Beziehungstönen gesprochen. In dem Abschnitte, der uns mit der Bildung der Tonleiter bekannt machte, haben wir den Grundton auch Beziehungston, den 2. bis 7. Ton bezogene Töne genannt. Es gibt also rhythmisch und melodisch bezogene, rhythmische und melodische Beziehungstöne. Ein Ton, der melodischer Beziehungston ist, ist nicht immer auch rhythmischer Beziehungston, und umgekehrt. So ist z. B. in 33ª im 4. Takte der Grundton in melodischer Hinsicht Beziehungs-, in rhythmischer Hinsicht bezogener Ton.

Bemerkung für den Unterricht. Da die Eintheilung der Töne in bezogene und Beziehungstöne eine durchgreifende in der Compositionslehre ist und wir darum oft auf sie zurückkommen müssen, so sehe der Lehrer darauf, daß diese Ausdrücke ihrer Bedeutung nach schon jetzt dem Schüler recht klar werden. Am

Digitized by Google

besten wird er sie ihnen an Sprachbeispielen veranschaulichen. Vielleicht kann es in folgender Weise geschehen.

Der Lehrer schreibt an die Tafel:

Der Vogel, fliegen.

L. Lies, was ich angeschrieben habe. Sch. Der ꝛc. L. Hast Du hier von dem Vogel etwas mitgetheilt (ausgesagt)? Sch. Nein; ich habe nur den Begriff eines Dinges und einer Thätigkeit genannt. L. Obwohl „fliegen" eine Thätigkeit des Vogels sein kann; so ist doch hier nicht gesagt, daß diese Thätigkeit beim Vogel stattfindet. Lies Folgendes (der L. schreibt an die Tafel):

Der Vogel fliegt.

Sch. Der ꝛc. L. Hast Du jetzt von dem Vogel etwas mitgetheilt? Sch. Ja; ich habe behauptet, daß der Vogel fliegt. L. Nach diesem Satze sehen wir die Thätigkeit „fliegen" als eine Thätigkeit des Vogels an; diese Thätigkeit wird hier, indem wir sie in unserm Geiste am Vogel denken, auf „Vogel" bezogen. Man nennt darum in der Sprachlehre den Begriff „fliegen" den bezogenen, den Begriff „Vogel", auf welchen dieser bezogen wird, den Beziehungsbegriff. — Verstehst Du Folgendes:

Manche Kinder geben ihren — für alle bewiesene — schlechten —? — —

L. Ist's Dir aber so verständlich: Manche Kinder geben ihren Eltern für alle bewiesene Liebe schlechten Dank? L. Die Wörter „ihren", „bewiesene", „schlechten" beziehen sich auf „Eltern", „Liebe", „Dank". — Diese Sprachbeispiele lehren uns deutlich, daß sich in der Sprache immer ein Begriff auf den andern bezieht, daß hier mannigfaltige Beziehungsverhältnisse statthaben. Grade so ist's nun in der Musik; wie wir schon mehrmals zu bemerken Gelegenheit hatten und später noch oft haben werden. —

β) Das melodische Motiv.

§. 7.

Die Töne c̄ d̄, die sich in 33ª zu einer Takteinheit verbinden, geben zugleich auch ein Motiv ab, und zwar — da diese Töne von unterschiedener Höhe sind — ein melodisches Motiv. Es kehrt dieß in 33ª drei Mal wieder. Siehe auch 33ᵐ. In 34ª treten auch zwei Töne zu einem Motive zusammen. Hier ist aber der erste Ton leicht, der zweite schwer. Die Motiveinheit hier stimmt nicht überein mit der Takteinheit. — So bilden in 35, 36, 37, 38, 39 ꝛc. die von unten durch Klämmerchen eingeschlossenen Töne verschiedene melodische Motive. —

(Es wird jedes näher beschrieben. Man lasse auch angeben, wie oft es in jedem Satze wiederkehrt.)

Digitized by Google

γ) Der melodische Satz.

§. 8.

Wie im rhythmischen, so soll auch im melodischen Satze das Motiv den Hauptinhalt ausmachen. Daß dieß in den Sätzen der Beispiele 33—41 so ist, sieht man sogleich. — Ein Hauptmerkmal eines Satzes als Satz ist, daß man ihn als ein abgeschlossenes Ganze, als eine Einheit fühlt. In der Tonleiter ist im Aufsteigen der achte, im Absteigen der erste Ton der Scala natürlicher Schlußton. Wenn dieser letzte Ton zugleich ein rhythmischer Hauptton ist, gibt er einen befriedigendern Schluß ab, als wenn er rhythmischer Nebenton ist. Vergleiche 33^a mit 34^a, 35^a mit 36^a, 37^a mit 38^a. Siehe auch noch die Abschlüsse der Sätze 39^a, 40^a, 41^a.

In Bezug auf Länge gibt es nun auch hier zwei-, drei-, viertaktige Sätze ꝛc.

Bemerkung für den Unterricht. Man lasse sich den Schüler über jedes Beispiel vollständig aussprechen. Wie das geschehen könne, zeigen wir an Beisp. 33^a. „Beisp. 33^a ist ein melodischer Satz; es liegt ihm das melodische Motiv c d zum Grunde, das von andern Tönen aus drei Mal wiederholt wird. — Das Motiv besteht aus 2 Takttheilen; der erste Ton ist ein rhythmischer Hauptton, der zweite ein rhythmischer Nebenton u. s. w." —

δ) Die melodische Satzverbindung oder Periode.

(Aus der diat. Tonleiter gebildet.)

§. 9.

Beisp. 33^a zeigt die aufsteigende diat. Tonleiter als viertaktigen Satz dargestellt; 33^{aa} in gleicher Weise die absteigende Tonleiter. 33^a u. ^{aa} zusammen bilden einen zusammengesetzten Satz. Daß der 2. Satz dieser Satzverbindung der Länge nach dem ersten ganz gleich ist, macht sich hier von selbst. —

In den rhythmischen Sätzen suchten wir künstlich eine Hebung und Senkung der rhythmischen Bewegung zu erlangen. In Beisp. 33 finden wir keine rhythmische, wohl aber melodische Hebung und Senkung. Der erste Satz erweckt nämlich dadurch, daß er hinaufdringt in höhere Töne, eine solche melodische Steigerung; der zweite Satz dadurch, daß er sich aus der Höhe in die Tiefe hin-

Digitized by Google

ab begibt, eine melodiſche Senkung. — Bei dem erſten Satze folgender Satzverbindung: „Wenn der Frühling kommt, ſchlagen die Bäume aus" — wird bekanntlich die Stimme gehoben, beim zweiten ſenkt ſie ſich. Satzverbindungen in der Sprache, bei denen Hebung und Senkung in dieſer Weiſe ſtatthat (die aus Vorder- und Nachſätzen beſtehen), nennt man dort eine Periode. Unſere Satzverbindung bei 33 hat auch Hebung und Senkung; ſie bildet eine muſikaliſche Periode. Wir können aber auch dieß und die folgenden Beiſpiele ſchlechthin „muſikaliſche Satzverbindungen" nennen. —

Daß in den Beiſpielen 33 bis 37 alle Töne gleiche Länge haben, iſt doch gewiß eine rhythmiſche Einförmigkeit. In dem Beiſp. 38 finden wir ein Takttheil gegliedert, und ſchon dieſe geringe Veränderung gibt dem Ganzen eine rhythmiſche Friſche. Noch lebhaftern Charakter und größere rhythmiſche Mannigfaltigkeit haben die Beiſpiele 39, 40 u. 41. —

Daß nun in allen Beiſpielen von Beiſp. 33 bis 39 der zweite Satz dem erſten in rhythmiſcher Hinſicht vollkommen gleich iſt, iſt eine neue rhythmiſche Einförmigkeit. Da wir aber hier den Gang der Tonleiter, ſowohl auf- als abwärts, ſtreng beibehalten wollen, ſo können wir freilich die zweiten Sätze nicht vollkommner darſtellen. Sonſt würden wir den 2. Satz in 40 lieber ſo bilden, wie er ſich bei 40^b; den 2. Satz in 41 ſo, wie er ſich bei 41^b findet.

Bemerk. f. d. Unterr. Man laſſe mehrere diat. Tonleitern nach den Beiſpielen 33—41 (auch mit den Klammern und Klämmerchen) ſchriftlich bearbeiten und auf dem Claviere (hier kann die Accentuation ausgedrückt werden) einſpielen. Dem Schüler noch andere Perioden bilden zu laſſen, rathen wir nicht. Soll er bloß dem Gange der Tonleiter nachgehen, ſo iſt er für neue Bildungen beſchränkt. Freiere Bildungen vermeiden wir hier aber abſichtlich.

2. Die chromatiſche Tonleiter.

α) Die chromatiſche Normaltonleiter.

§. 10.

Wir haben ſchon oben bei Gelegenheit der Betrachtung der Tonſtufen der diatoniſchen C-Scala die ſogenannte chromatiſche Tonleiter von C mit kennen gelernt. Das Eigenthümliche derſelben beſteht darin, daß ſie auf- und abwärts vom Grundton

Digitized by Google

wieder in den Grundton in halben Tonstufen fortschreitet. Auf dem Claviere ist sie leicht darzustellen: man geht von c aus, ohne eine Taste zu überspringen, bis wieder zu c. Auf dem Papiere stellt sie sich abwärts in einzelnen Tönen anders dar, als aufwärts. Die Töne der diatonischen Scala von C liegen bekanntlich auf dem Liniensysteme so hart neben einander, daß zur Bezeichnung der zwischen den ganzen Tonstufen befindlichen Töne keine eigenen Räume mehr übrig sind. Den zwischen c und d liegenden Ton schreibt man nun entweder auf die c-Stelle mit einem vorgesetzten Kreuze, oder aber auf die d-Stelle mit einem vorgesetzten Be. cis und des sind zwei verschiedene Namen für ein und denselben Ton. Ob man nun die Töne der chromatischen Tonleiter von C aufwärts so nennt:

c des d es e f ges g as a b h c, oder so:

c cis d dis e f fis g gis a ais h c —;

das ändert im Klange unserer Scala allerdings nichts. Schreiben wir aber die chromatische Tonleiter in Noten so, wie Beisp. 42 zeigt, so sieht man wohl, daß chromatische Zeichen erspart werden, wenn man statt: c des d ꝛc. c cis d ꝛc. schreibt; denn so bedürfen d, e, g, a, h keines Bequadrats. Es ist nun Regel, daß man in der in Rede stehenden Tonleiter die zwischen den ganzen Tonstufen liegenden Töne aufwärts als erhöhte, abwärts als erniedrigte darstellt. (Siehe die chromatische Tonleiter von C bei 43 auf- und abwärts.) Die Note des zwischen den ganzen Tonstufen der diat. Tonl. befindlichen Tones wird stets auf die Stelle des unmittelbar vorhergegangenen diatonischen Tones geschrieben. — Man kann von jedem Tone aus eine chromatische Tonleiter bilden. Die von c stellt sich in Noten am einfachsten dar; sie ist darum als die erste chromatische, als die chromatische Normaltonleiter anzusehen.

β) Transponirte chromatische Tonleitern.

§. 11.

Will man von Tönen außer c chromatische Tonleitern darstellen, so halte man bei Bildung derselben fest, daß die Töne der diatonischen Tonleiter des betreffenden Grundtones unverändert bleiben und daß die zwischen den ganzen Tonstufen befindlichen Töne aufwärts erhöhte, abwärts als erniedrigte dargestellt werden. Beisp. 43 die chromatischen Tonleitern von G, D, F und B.

Digitized by Google

Bemerk. f. d. Unterr. Man lasse mündlich viele chromatische Tonleitern bilden; auch können mehrere in's Arbeitsbuch eingetragen werden.

Zusatz. Betreffend die enharmonische Tonleiter.

Wir haben zweierlei Tonleitern kennen gelernt, die diatonische und chromatische. Mehr Arten kann es nach unserm Tonsysteme (denke an die auf unsern Tasteninstrumenten zwischen einem Tone und dessen Octave befindlichen Töne) nicht geben; denn entweder geht eine Tonleiter in ganzen und halben, oder nur in halben Tonstufen einher. Man stellt indeß wenigstens auf dem Papiere noch eine Tonleiter dar, und diese führt den Namen der Ueberschrift. Eine sogenannte „enharmonische Tonleiter" entsteht, wenn man die zwischen den ganzen Tonstufen einer diatonischen Scala befindlichen Töne nach ihren doppelten Namen aufführt. Von C heißt eine solche aufwärts:

c cis des d dis es e f fis ges g gis as a ais b h c̄,

abwärts:

c̄ h b ais a as gis g ges fis f e es dis d des cis c.

Die chromatische Tonleiter von C enthielt in sich die Töne der diatonischen Scala. Sehen wir die aufsteigende sogenannte enharmonische Scala genau an, so finden wir, daß sie nicht nur die Töne der diatonischen, sondern auch die, welche der auf- und absteigenden chromatischen Tonleiter eigen sind, in sich faßt. So ist's auch in der absteigenden enharmonischen Tonleiter.

(Man lasse aus der aufsteigenden enharmonischen Scala von C (Beisp. 44.) die diatonische, dann die auf- und absteigende chromatische herauslesen.)

Spielen wir nach Beisp. 44 die enharmonische Tonleiter von C auf einem Tasteninstrumente, so finden wir sie dem Klange nach ganz mit der chromatischen übereinstimmend. Sie hat, da sie klanglich gar nichts Unterscheidendes hat, für uns keinen Werth, weshalb sie auch im Unterrichte unbeachtet gelassen werden kann.

Wie ist man aber auf diese papierne Scala gekommen? —

Wenn wir auch auf unsern Tasteninstrumenten zwischen cis und des keinen Unterschied machen, so lehrt doch die Klanglehre (Akustik), daß die Natur zwischen cis und des einen kleinen Unterschied in Bezug auf Höhe macht. Man nennt diesen sehr geringen Unterschied meist schlechtweg den „enharmonischen Unterschied" oder das „Comma". Die Geschichtsforscher versichern uns nun, daß die Griechen mehr Töne in ihrer Musik anwandten, als wir; daß sie zwischen e und d ein cis und des, zwischen d-e ein dis und es, zwischen f-g ein fis und ges u. s. f. als unterschiedene Töne hatten. So hätten also die Griechen die fragliche Tonleiter wirklich gehabt, die wir nur auf dem Papiere darstellen. Ein Weiser jenes Volkes (Aristoxenes) gesteht indeß ein, daß die Sinne auch mit der größten Anstrengung so feiner Tonunterschiede kaum mächtig werden könnten. Wir glauben ihm das gern.

Bemerk. f. d. Unterr. Bei Präparanden und schwachen Seminaristen lasse man diese Tonleiter ganz weg. Aufgeweckten Schülern lasse man aber immerhin mehrere solcher Scalen bilden, auch etwa 3 bis 4 in's Arbeitsbuch eintragen.

Digitized by Google

3. Entstehung der diatonischen (Dur-) und der chromatischen Tonleiter*).

§. 12.

Die diatonische Tonleiter von C ist uns auf den Tasteninstrumenten gegeben. Wie man nun aber auf diese, dem Ohre so angenehme Tonfolge gekommen ist, möge aus Folgendem erkannt werden. —

Der einzelne Ton entsteht durch ein gleichmäßiges Erzittern (Schwingen, Beben, Oscilliren, Vibriren) eines elastischen Körpers. (Glas, Messing, eine angespannte Saite ꝛc.) Eine Bewegung einer angeschlagenen Saite heißt eine Schwingung, Vibration, Oscillation. Eine Saite muß, sollen ihre Schwingungen auf unsere Gehörnerven einwirken oder hörbar werden, wenigstens in der Secunde 32 Bebungen oder Schwingungen machen. Eine Saite, die 32 Mal in der Secunde schwingt, gibt das sogenannte zweiunddreißigfüßige Ce, also einen Ton, der noch zwei Octaven tiefer ist, als das große C. Wenn man eine solche Saite mehr anspannt, oder aber wenn man sie verkürzt, so gibt sie in beiden Fällen, weil die Schwingungen dann schneller auf einander folgen, einen höhern Ton. Wir wollen uns die Saite, die das 32füßige C gibt, nach bestimmten Gesetzen, und zwar erst um die Hälfte, die Hälfte wieder um die Hälfte u. s. f. verkürzt denken. Die Hälfte der C-Saite gibt C (das Contra-C), das Viertel der C-Saite gibt C (das große C), das Achtel der C-Saite gibt (das kleine) c, das Sechzehntel (eingestrichen) c, das Zweiunddreißigstel c, das Vierundsechzigstel c, u. s. f. Merkwürdig ist es, daß diese einfache Theilung einer Saite stets die Octave gibt. — Stellen wir uns nun einmal eine Saite vor, die nach ihrer ganzen Länge C (groß C) gibt. Die Hälfte derselben gibt c (klein c). Der Raum von C bis c ist aber fühlbar so bedeutend, daß wir sogleich ahnen, daß dazwischen noch andere Töne liegen müssen. Wir wollen aber einmal von der ganzen C-Saite, den Stammbrüchen nachgehend, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. s. w. schwingen lassen und sehen,

*) Bei schwachen Seminaristen und bei Präparanden kann dieser §. mit seinem Zusatze übergangen werden.

Digitized by Google

was sich daraus ergibt. $\frac{1}{2}$ der C-Saite gibt c, $\frac{1}{4}$ $\bar{c}$. Zwischen $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{4}$ liegt $\frac{1}{3}$ und das Drittel gibt g. So haben wir zwischen c und seiner Octave einen Mittelton. — $\frac{1}{4}$ der C-Saite gibt $\bar{c}$, $\frac{1}{8}$ $\bar{\bar{c}}$. Zwischen $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$ liegen die Stammbrüche $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$. $\frac{1}{5}$ der C-Saite gibt $\bar{e}$, $\frac{1}{6}$ $\bar{g}$, $\frac{1}{7}$ b. So haben wir zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ drei Mittelstöne. — $\frac{1}{8}$ der C-Saite gibt $\bar{\bar{c}}$, $\frac{1}{9}$ $\bar{\bar{d}}$, $\frac{1}{10}$ $\bar{\bar{e}}$, $\frac{1}{11}$ $\bar{\bar{f}}$, $\frac{1}{12}$ $\bar{\bar{g}}$, $\frac{1}{13}$ $\bar{\bar{a}}$, $\frac{1}{14}$ $\bar{\bar{b}}$, $\frac{1}{15}$ $\bar{\bar{h}}$, $\frac{1}{16}$ $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Lassen wir von den zwischen $\bar{\bar{c}}$ und $\bar{\bar{\bar{c}}}$ gefundenen Tönen $\bar{\bar{b}}$ aus, so haben wir (so ziemlich) unsere diatonische Scala. — Gehen wir in der Theilung der C-Saite weiter den Stammbrüchen nach, so erhalten wir auch die chromatische Tonleiter. Folgende Theile der C-Saite geben so ziemlich die darunter stehenden Töne.

$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{17}$	$\frac{1}{18}$	$\frac{1}{19}$	$\frac{1}{20}$	$\frac{1}{22}$	$\frac{1}{23}$	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{25}$	$\frac{1}{26}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{28}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$
$\bar{\bar{\bar{c}}}$	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a		b (ais)	h	c.

Wenn man also eine Saite um die Hälfte verkürzt, so gibt sie die Octave. Die Saite für die Töne C und c, c und $\bar{c}$ ꝛc. verhalten sich also ihrer Länge nach zu einander wie 2 zu 1. — Der tiefste Ton macht in der Secunde 32 Schwingungen; die Octave dieses Tones, also das 16füßige C, noch ein Mal so viel, also 64; das große C 128; (das kleine) c 256, das eingestrichene ($\bar{c}$) 512; das zweigestrichene ($\bar{\bar{c}}$) 1024; das dreigestrichene ($\bar{\bar{\bar{c}}}$) 2048; das viergestrichene ($\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$) 4096; das fünfgestrichene ($\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}}$) 8192; das sechsgestrichene ($\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}}}$), welches gewöhnlich als der höchste der in der Musik angewendeten Töne angesehen wird, 16384. Die Schwingungen, die ein C und dessen nächst obere Octave in einer bestimmten Zeit machen, verhalten sich jedes Mal wie 1 zu 2. — Da man ermittelt hat, daß c immer zwei Schwingungen macht, während seine (gr.) Quinte g 3 vollbringt, so ist leicht auszurechnen, wieviel Schwingungen jeder Ton der chromatischen Tonleiter von C in einer Secunde machen muß. Das eingestrichene $\bar{c}$ vollbringt in der Secunde 512 Schwingungen. Die Quinte $\bar{g}$ macht also $\frac{3}{2} \times 512 = 768$; das kleine g, die Unteroctave von $\bar{g}$, die Hälfte hiervon, also 384 Schwingungen in der Secunde. Berechnen wir so die Schwingun-

Digitized by Google

gen der Töne, wie sie der Clavierstimmer nach und nach stimmt, so wird sich ergeben, daß auf $\overline{d}$ 576, $\overline{a}$ 864, a 432, $\overline{e}$ 648, $\overline{h}$ 972, h 486, $\overline{fis}$ 729, $\overline{cis}$ $1093\frac{1}{2}$, $\overline{cis}$ $546\frac{3}{4}$, $\overline{gis}$ $820\frac{1}{8}$, $\overline{dis}$ $1230\frac{3}{16}$, $\overline{dis}$ $615\frac{3}{32}$, $\overline{ais}$ $922\frac{1}{64}$, $\overline{\overline{eis}}$ $1383\frac{1}{128}$, $\overline{eis}$ $691\frac{3}{256}$, $\overline{his}=\overline{c}$ $1037\frac{9}{512}$ Schwingungen in der Secunde kommen. Wir führen nun, der bessern Uebersicht halber, die Töne der chromatischen Tonleiter in gehöriger Folge auf und bemerken unterhalb die Zahl ihrer Schwingungen.

$\overline{c}$	$\overline{cis}$	$\overline{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{fis}$	$\overline{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{a}$	$\overline{ais}$
512	$546\frac{3}{4}$	576	$615\frac{3}{32}$	648	$691\frac{3}{256}$	729	768	$820\frac{1}{8}$	864	$922\frac{1}{64}$

$\overline{h}$	$\overline{\overline{c}}$
972	$1037\frac{9}{512}$

Der Ton $\overline{\overline{c}}$ sollte nun eigentlich nur 2 Mal 512, also 1024 Schwingungen machen. Unser $\overline{\overline{c}}$ ist also um $13\frac{9}{512}$ Schwingungen zu hoch. Bekanntlich nehmen die Clavierstimmer die Quinten nicht ganz rein, sie lassen sie — wie man sagt — etwas schweben. Thäten sie dieß nicht, so würde jeder Ton um ein Geringes zu hoch und das Instrument nicht rein gestimmt sein. Wie wenig aber diese Schwebung beträgt, kann man sich nun vorstellen; denn obige $13\frac{9}{512}$ Schwingungen sind auf alle Töne, die der Stimmer von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$ berührt, also auf 18 Töne zu vertheilen. — Diese Berechnung thut nun überzeugend dar, daß die Töne unseres Tonsystemes nach sehr einfachen Naturgesetzen entstehen. Es gibt also die Natur selbst eine Tonleiter; aber der menschliche Verstand, der sie aufgefunden, mußte sie erst noch weiter ordnen, bevor sie Grundlage unseres ganzen Tonwesens sein konnte.

Zusatz. Einiges über Temperatur, das pithagorische Comma, die kleine und große Diësis.

Wir haben bereits gezeigt, daß wir auf unsern Tasteninstrumenten nur die Octaven akustisch rein haben; jedes andere Intervall schwebt um ein Unmerkliches unter oder über seiner akustischen Höhe. Man nennt diese geringe Abweichung eines Tones von seiner akustischen Höhe Schwebung, schwebende Stimmung, Temperatur. — Daß jede Quinte auf unsern Tasteninstrumenten etwas von ihrer akustischen Höhe verliert, zeigte gegenwärtiger §. Wir folgten bei Berechnung der Schwingungen der Töne dem Quinten- und Oktavenzirkel, den der Clavierstimmer durchläuft. Gehen wir von C aus in Quinten in grader Richtung fort, so vollenden wir den Zirkel erst auf dem sechsgestrichenen c. Die akustische Quinte von C schwingt $1\frac{1}{2}$ Mal, während C ein Mal vibrirt. So macht nun in dem folgenden Quintenzirkel jeder nächste Ton $1\frac{1}{2}$ Schwingungen, während sein voriger eine macht.

Digitized by Google

C	G	d	a	e	h	fis (ges)	des	as	es	b	f	c
1	$\frac{3}{2}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{27}{8}$	$\frac{81}{16}$	$\frac{243}{32}$	$\frac{729}{64}$	$\frac{2187}{128}$	$\frac{6561}{256}$	$\frac{19683}{512}$	$\frac{59049}{1024}$	$\frac{177147}{2048}$	$\frac{531441}{4096}$

Nach den Octaven sind die Schwingungen:

C	c	c	c	c	c	c	c
1	2	4	8	16	32	64	128 = $\frac{524288}{4096}$

Die reinen Quinten geben auf 524 Schwingungen ziemlich 7 zu viel; sie geben eine um $\frac{531441}{524288}$ zu hohe Stimmung. Diese Abweichung nun nennt man das Pithagorische Comma.

Die Durterzen verhalten sich zu ihrem Grundtone den Vibrationen nach wie 5:4. Wenn C vier Mal schwingt, vibrirt E fünf Mal; oder während C ein Mal schwingt, vibrirt E $\frac{5}{4}$ Mal. Gis (As) schwingt also auch $\frac{5}{4}$ Mal, während E ein Mal schwingt, und also vibrirt, während C ein Mal, Gis $\frac{25}{16}$ Mal. Da nun die Durterz von As wieder $\frac{5}{4}$ Mal schwingt, während As eine Vibration macht, so geschehen von c $\frac{125}{64}$ gleichzeitig mit einer von C. Nun verhalten sich aber nach der Akustik die Schwingungen von C und c wie 64:128, und wir erhalten demnach nach dem Durterzzirkel eine um $\frac{3}{64}$ zu tiefe Octave. Hieraus folgt, daß die akustische Durterz um ein Geringes tiefer ist, als die unserer Tasteninstrumente, und daß also unsere Durterzen etwas überschweben. Die Abweichung der Octave, in die uns die Akustik nach dem Durterzzirkel führt, von der Octave unserer Tasteninstrumente nennt man die kleine Diësis.

Vier Mollterzen führen uns ebenfalls in eine unreine Octave. C vibrirt ein Mal, während Es $\frac{6}{5}$ Mal schwingt. Berechnen wir nach diesem Verhältnisse, wieviel Schwingungen die Töne Fis, A, c während einer Vibration des Tones C vollbringen; so finden wir, daß Fis oder Ges $\frac{36}{25}$, A $\frac{215}{125}$, c $\frac{1296}{625}$ Mal macht. Da aber c nur $\frac{1250}{625}$ Mal schwingen soll, so führt uns der Mollterzzirkel um $\frac{46}{625}$ über die Octave hinaus. Wollen wir durch diesen Zirkel in die reine Octave kommen, so müssen wir jeder Mollterz etwas von ihrer akustischen Höhe benehmen, jede etwas abwärts schweben lassen. Die Abweichung der Octave, in die uns die Akustik durch den Mollterzenzirkel führt, von der Octave unserer Tasteninstrumente nennt man die große Diësis.

Bemerk. Wer Lust hat, sich über diese Gegenstände weiter zu unterrichten, der nehme Chladni's Akustik, Brande's Vorlesungen über die Naturlehre u. a. Werke der Art zur Hand.

4. Es gibt dem Klange nach nur 12 verschiedene diatonische Tonleitern. Einfachste Notirung derselben. Enharmonischer Tonwechsel.

§. 13.

Wir haben nach unserm Tonsysteme innerhalb einer Octave (c — $\bar{c}$) nur zwölf verschiedene Töne; demnach gibt es auch

Digitized by Google

nur zwölf dem Klange nach verschiedene diatonische Tonleitern. Da wir aber deren weit mehr gebildet haben, so müssen mehrere den Noten nach verschieden dargestellt worden sein. So ist es auch. Die Cis- und Des-Scala sind dem Klange nach einander völlig gleich. So sind auch die Scalen Dis und Es, Eis und F, Fis und Ges, Gis und As, Ais und B, H und Ces u. s. w. klanglich nicht verschieden.

Wenn einem Tonstücke die Tonleiter von Cis zum Grunde liegt, dann sagt man, „es geht aus der Tonart Cis"; so wenn demselben die Tonleiter von Des zum Grunde liegt, „es geht aus der Tonart Des". Da die Cis-Scala 7 Kreuze, die Des-Scala aber nur 5 Bee hat, so hat man in der Tonart Des zwei chromatische Zeichen weniger vorzuzeichnen, als in der Tonart Cis. Doch nicht aus diesem Grunde allein wird die Des-Tonart der von Cis vorgezogen. — Es ist jedem Spieler wohl bekannt, daß sich ein Tonstück, schriftlich in einer Tonart mit viel chromatischen Zeichen dargestellt, nicht so bequem spielt, als dasselbe Tonstück in einer Tonart mit wenig chromatischen Zeichen. Man spielt lieber aus Es als aus Dis, lieber aus As als aus Gis ꝛc. — An folgender Tabelle untersuchen wir nun näher, wie sich die zwölf diatonischen Tonleitern in Noten am einfachsten darstellen lassen. Es wird sich aus dieser Untersuchung zugleich ergeben, welche Tonarten die bequemsten für's schriftliche Darstellen eines Tonstückes sind. —

C	hat	0	Kreuz,	die	gleichkling.	Tonl.	mit	Been:	Deses	hat	12	Bee.
G	=	1	=	=	=	=	=	=	Asas	=	11	=
D	=	2	=	=	=	=	=	=	Eses	=	10	=
A	=	3	=	=	=	=	=	=	Bebe	=	9	=
E	=	4	=	=	=	=	=	=	Fes	=	8	=
H	=	5	=	=	=	=	=	=	Ces	=	7	=
Fis	=	6	=	=	=	=	=	=	Ges	=	6	=
Cis	=	7	=	=	=	=	=	=	Des	=	5	=
Gis	=	8	=	=	=	=	=	=	As	=	4	=
Dis	=	9	=	=	=	=	=	=	Es	=	3	=
Ais	=	10	=	=	=	=	=	=	B	=	2	=
Eis	=	11	=	=	=	=	=	=	F	=	1	=
His	=	12	=	=	=	=	=	=	C	=	0	=

Hier ist jeder Kreuztonleiter eine ihr dem Klange nach gleiche Betonleiter gegenüber gestellt worden. Die Tonleitern C, G, D, A,

Digitized by Google

E, H haben sämmtlich weniger Zeichen, als die ihnen gegenüberstehenden Betonleitern. Die Fis-Tonleiter hat 6 Kreuze; die gegenüberstehende Betonleiter 6 Bee. Beide Scalen haben also eine gleiche Anzahl chromatischer Zeichen. Die Kreuztonleitern nach der von Fis haben mehr Kreuze, als die ihnen gegenüberstehenden Betonleitern Bee haben. Es lehrt uns nun diese Tabelle, daß wir die zwölf diatonischen Scalen, die es dem Klange nach nur geben kann, in Noten am einfachsten auf folgende Weise darstellen:

C, G, D, A, E, H, { Fis, / Ges, Des, As, Es, B, F.

In keiner dieser Tonleitern hat man es mit mehr als sechs chromatischen Zeichen thun.

Es ist merkwürdig, daß die Zahl der Zeichen der in obiger Tabelle sich gegenüberstehenden Tonleitern immer zwölf beträgt. Wenn demnach eine Tonleiter mit drei Kreuzen gegeben ist, so kann man leicht die Zahl der Zeichen der gleichklingenden Betonart berechnen. Es muß diese 12 — 3 = 9 haben. Doppelbe hat 9 Bee.

(Der L. stelle nun Fragen folgender Art: Die Es-Scala hat 3 Bee: wieviel muß die gleichklingende Kreuztonleiter Kreuze haben? — Wie heißt diese Tonleiter? — Welche Tonleiter hat 10 Kreuze? Welches ist die gleichklingende Betonart? Wieviel Bee hat diese? Wie heißen diese? —)

Der zwischen c und d liegende Ton hat zwei Namen: cis und des. Beide bezeichnen ein und denselben Ton. Es kann nun jeder Ton unter mehrern Benennungen vorkommen; c als c, his und deses; cis als cis und des; d als d, cisis und eses u. s. w. Siehe Beisp. 45. In der Notenschrift kommt es öfter vor, daß man cis mit des, dis mit es ꝛc. vertauscht. Solche Verwechselung nennt man gewöhnlich „enharmonische Verwechselung", „enharmonischen Tonwechsel". Bei dieser Benennung hat den Theoretikern offenbar der feine, sogenannte „enharmonische Unterschied", der zwischen cis und des, dis und es ꝛc. nach der Klanglehre (Akustik) stattfindet, vorgeschwebt. —

Digitized by Google

B) Intervalllehre.

1) Begriff.

§. 14.

Zwei Töne sind in Bezug auf Höhe entweder gleich (c-c), oder verschieden (c-d, c-e). Der Unterschied, der zwischen zwei Tönen in Bezug auf Höhe stattfindet, heißt Tonentfernung, Intervall*). Den Ton, von dem man sagt, daß er so oder so weit von einem andern entfernt sei, nennen wir den „bezogenen"; den Ton aber, auf welchen dieser bezogen wird, den „Beziehungston". In c-e kann man nun e auf c, oder c auf e beziehen. Im ersten Falle sagt man: e ist das und das Intervall von c; im andern: c ist das und das Intervall von e. Das Intervall c-e bestimmen heißt angeben, wie weit der bezogene Ton (e) von seinem Beziehungstone (c) entfernt ist. Intervall ist demnach die Entfernung eines bezogenen Tones von seinem Beziehungstone; kürzer und einfacher ausgedrückt: die Entfernung eines Tones von einem andern.

2) Die Intervalle.

a) Intervalle, deren bezogener Ton über dem Beziehungstone liegt.

α) Die Grundintervalle.

§. 15.

Die diatonische Tonleiter von C zeigt uns, wenn jeder Ton vom zweiten an auf den Grundton bezogen wird, folgende sieben, der Größe nach verschiedene Tonentfernungen: c-d, c-e, c-f, c-g, c-a, c-h, c-c. Die Größe jedes dieser Intervälle wird nun bestimmt durch ein lateinisches Ordnungszahlwort. Wir müssen hier zunächst daran erinnern, daß die Noten, durch welche wir die C-Tonleiter bezeichnen, auf dem Liniensysteme so aufeinander folgen, daß jede nächste die nächsthöhere Stelle auf demselben einnimmt. Die Note c ist in der C-Tonleiter, da sie in dieser die erste Stelle

*) Intervallum heißt Zwischenraum, Entfernung.

Digitized by Google

einnimmt, die „erste Note", lateinisch prima nota, d die „zweite Note", lat. secunda nota, e die „dritte Note", lat. tertia nota, f die „vierte Note", lat. quarta nota, g die „fünfte Note", lat. quinta nota, a die „sechste Note", lat. sexta nota, h die „siebente Note", lat. septima nota, c die „achte Note", lat. octava nota. Nun drückt man sich gewöhnlich kürzer aus, und nennt die erste Note der C-Tonleiter schlechtweg prima oder — auf die mehr deutsche Endung auslautend — prime, die zweite secunda oder secunde, die dritte tertia, tertie oder terz, die vierte quarta oder quarte ꝛc. Die Tonentfernung des d von c hat man nun auch eine Secunde, die des e von c eine Terz, die des f von c eine Quarte, die des g von c eine Quinte, die des a von c eine Sexte, die des h von c eine Septime, die des $\bar{c}$ von c eine Octave genannt. Man dachte hierbei an die räumliche Entfernung der Noten zweier Töne, und diese räumliche Entfernung der Zeichen zweier Töne sahe man als ein Bild ihrer durch die eigene Höhe eines jeden bedingten Entfernung an. — In der Natur einer Ordnungszahl liegt, daß sie angiebt, die wievielte Stelle ein Gegenstand von den in einer Reihe dargestellten Gegenständen (von einem ersten weg) einnimmt. Nennen wir also e eine Terz, so muß es der dritte Ton von einem ersten weg sein; so muß dazwischen ein Ton liegen, der von dem ersten zweiter oder Secunde ist.

Da es, wie uns der folgende §. lehren wird, verschiedene Secunden, Terzen, Quarten ꝛc. gibt, so müssen wir die Größe der Intervalle, die sich aus der Beziehung der einzelnen Töne der diat. Tonleiter auf deren Grundton ergeben, noch genauer bestimmen. c-d (das Intervall, das wir früher eine ganze Tonstufe nannten) nennt man eine große Secunde; c-e (aus zwei ganzen Tonstufen bestehend) ist eine große Terz; c-f (aus zwei ganzen und einer halben Tonstufe bestehend) eine kleine Quarte, c-g eine große Quinte, c-a eine große Sexte, c-h eine große Septime, c-$\bar{c}$ eine reine Octave. —

Zuweilen bezieht man auch noch Töne auf den Grundton der Tonleiter, die über dessen Octave liegen. $\bar{d}$ ist von c der neunte Ton oder die None, und zwar die große None. (d war von c die große Secunde.) So ist $\bar{e}$ die große Decime, $\bar{f}$ die kleine Undecime, $\bar{g}$ die große Duodecime von c. S. Beisp. 46. —

Bemerk. f. d. Unterr. Nun werden Uebungen in folgender Weise über die in einer diat. Tonleiter liegenden Intervalle, wie sie sich aus der Beziehung ihrer Töne auf den Grundton ergeben, angestellt.

Digitized by Google

a) Der Schüler spricht sich über die Intervalle gegebener Scalen, stets den Grundton einer jeden festhaltend und auf diesen die übrigen Töne beziehend, so aus: G-Tonleiter. a ist die große Secunde von g, h die gr. Terz, c die kl. Quarte, d die gr. Quinte, e die gr. Sexte, fis die gr. Septime, g die reine Octave. So viele Tonleitern.

b) Der L. nennt den Beziehungston und den bezogenen, und läßt dann die Tonentfernung angeben. Der Beziehungston muß hier aber stets Grundton einer diat. Tonleiter, der bezogene Ton Glied dieser Tonleiter sein. Der Lehrer frage zuerst immer alle Intervalle einer Scala aus, aber außer der Reihe. Z. B. L. Die As-Tonleiter. as-des. Sch. des ist die kl. Quarte von as. L. as-f. Sch. f ist die gr. Sexte von as ꝛc. ꝛc.

c) Der L. nennt den Beziehungston und die Größe der Entfernung des bezogenen. Z. B. Nennt die gr. Terz von e! Sch. gis. L. Die gr. Quinte? Sch. h. L. Die gr. Septime. Sch. dis ꝛc. So wiederum viele Tonleitern.

d) Der L. nennt den bezogenen Ton, gibt die Größe der Entfernung vom Beziehungstone an und läßt den letztern suchen. Z. B. Von welchem Tone ist h gr. Terz? Sch. h ist gr. Terz von g. L. Von welchem gr. Sexte? Sch. Von d. L. Von welchem gr. Septime? u. s. w. Hier wird der zu suchende Beziehungston immer Grundton einer Tonleiter sein, in welcher der gegebene Ton (nach der genannten Intervallgröße) als Glied vorkommt. —

β) Abgeleitete Intervalle.

§. 16.

In der diatonischen Tonleiter von C ist d zweiter, e dritter, f vierter, g fünfter Ton ꝛc. In der chromatischen Tonleiter von C ist cis zweiter, d dritter, dis vierter, e fünfter Ton ꝛc. Wollten wir die Tonentfernungen, in denen die einzelnen Töne der chromatischen Tonleiter zu ihrem Grundtone stehen, der Reihe nach mit den lateinischen Ordnungszahlwörtern benennen (also cis Secunde, d Terz, dis Quarte von c), so würde ein und derselbe Name ganz verschiedene Intervalle bezeichnen, und dann auch eine bestimmte Tonentfernung unter verschiedenen Namen vorkommen. So wäre z. B. c-d in der diatonischen Tonl. von C eine Secunde, in der chromatischen aber eine Terz; c-e in der diat. Tonleiter eine Terz, in der chromatischen aber eine Quinte. Ob ein Intervall eine Terz oder Quinte zu nennen ist, das hängt lediglich davon ab, ob die Note des bezogenen Tones von der Note des Beziehungstones weg auf dem Liniensysteme die dritte oder fünfte Stelle einnimmt. Weil man nun, wie schon im vorigen §. angedeutet worden, bei der Intervallbestimmung zunächst den Stand der Noten

Digitized by Google

des bezogenen und des Beziehungstones in's Auge faßt, so sind die Töne des, d und dis alle drei Secunden von c; so es und e Terzen; f und fis Quarten; ges, g und gis Quinten; as, a und ais Sexten; b und h Septimen. Die verschiedenen Secunden, Terzen, Quarten ꝛc. werden nun durch besondere Bestimmungswörter (Attribute) von einander unterschieden.

Wenn zwei Personen c singen ($\frac{c}{c}$), so können wir wohl zwei verschiedene Stimmen unterscheiden, aber nicht zwei nach Höhe verschiedene Töne. Zwischen $\frac{c}{c}$ findet kein Tonabstand Statt. Beide Töne verhalten sich zu einander wie eins zu eins; sie stehen in dem Verhältniß der Gleichheit, der gänzlichen Uebereinstimmung. Dessen ungeachtet faßt man $\frac{c}{c}$ als ein Intervall auf und nennt es reine Prime. Man thut daran gewiß eben so wenig unrecht, als die Grammatiker, wenn sie das Wort „kein" als Zahlwort aufführen, obgleich es keine Zahl bezeichnet. — c-cis ist nun aber ein Intervall, denn diese Töne sind in Bezug auf Höhe verschieden. Das Intervall c-cis nennt man eine übermäßige Prime.

(Der L. lasse nun von vielen Tönen übermäßige Primen angeben. Dem Sch. lasse man recht fest halten, daß die beiden Töne dieses Intervall's auf dem Liniensysteme ein und denselben Platz einnehmen. L. Wie heißt die überm. Prime von d? Sch. dis. L. Von es? Sch. e. L. Von dis? Sch. disis. —

Der L. nenne, wenn der Schüler in der ersten Uebung gehörig befestigt worden, den bezogenen Ton und lasse den Beziehungston finden. L. Von welchem Tone ist h überm. Prime? Sch. Von b. L. Von welchem gis? Sch. Von g. L. Von welchem as? Sch. Von asas. L. ges? Sch. Von geses. L. his? Sch. Von h. L. c? Sch. Von ces.)

Die Secunde c-d haben wir schon in der diatonischen Tonleiter als große kennen gelernt. c-des wird kleine, c-dis übermäßige Seeunde genannt. — Die kleine Secunde ist dem Klange nach gleich der übermäßigen Prime: c-des klingt wie c-cis.

(Im Unterrichte lasse man nun von vielen Tönen (vielleicht der Reihe nach von allen in der enharmonischen Tonleiter von C verzeichneten) die drei Secunden angeben, und zwar — besonders der schwächern Schüler wegen — anfänglich so, daß erst die große, dann die kleine und übermäßige genannt wird. Es gewöhnt sich so der Schüler daran, die kl. und überm. Secunde von der großen herzuleiten. Er wird also bei Bestimmung der überm. Sec. von as zuerst an b (den zweiten

Digitized by Google

Ton der As-Scala) denken, und diesen nun erhöhen. Aehnlich verfahre man bei den übrigen Intervallen. — Bei fortgesetzter Uebung wird auch der schwache Schüler solcher Stützen bald entbehren können.

Eine andere Uebung ist folgende. Der L. nenne Töne, die eine große, kleine und übermäßige Secunde von einem tiefern Tone entfernt sein sollen, und lasse also nun den Beziehungston aufsuchen. L. Von welchem Tone ist c große Secunde? L. Von welchem kleine? L. Von welchem übermäßige? Sch. Von bebe. (Der guten Ordnung halber kann man hier, wie fernerhin, jeden in der enharmonischen Scala verzeichneten Ton als bezogenen Ton geben und von selbigen die verschiedenen Secunden angeben lassen.

Eine dritte Uebung ist folgende. Der L. gibt zwei Töne, die in dem Intervall einer der drei Secunden stehen, und läßt nun die Größe jeder Secunde bestimmen. Auch kann abwechselnd ein und der andere Schüler solche Aufgaben stellen.

Diese drei Arten Uebungen werden auch bei jedem der folgenden Intervalle angestellt.)

---

c-e und c-es sind Terzen; erstere, die in der diatonischen Tonleiter liegt, heißt große, letztere kleine. Die große Terz faßt in sich zwei große Secunden, die kleine eine große und eine kleine. — Die kleine Terz ist dem Klange nach gleich der überm. Secunde. —

Große Terzen sind: cis-eis, des-f, d-fis, dis-fisis, es-g.

Kleine Terzen sind: cis-e, des-fes, d-f, dis-fis, es-ges.

Zusatz. Die große Terz wird auch Durterz (d. h. harte Terz), die kleine Mollterz (weiche Terz) genannt.

---

c-f, c-fis sind Quarten; erstere heißt kleine, letztere große Quarte. Die kl. Quarte besteht aus zwei großen und einer kleinen Secunde; die große aus drei großen Secunden oder drei ganzen Tonstufen. Man nannte sie früher tritonus (Dreiton).

Kleine Quarten sind: d-g, des-ges, dis-gis, e-a, es-as, eis-ais

Große Quarten sind: d-gis, des-g, dis-gisis, e-ais, es-a, eis-aisis.

Zusatz. Die kl. Quarte nennen Einige auch reine, die gr. übermäßige.

---

c-g, c-ges, c-gis sind Quinten. Die erste heißt große, die zweite kleine, die dritte übermäßige Quinte. — Die kleine Quinte ist dem Klange nach gleich der übermäßigen Quarte. —

Große Quinten sind: d-a, des-as, dis-ais, e-h, es-b, eis-his.

Digitized by Google

Kleine Quinten sind: d-as, des-asas, dis-a, e-b, es-bebe, eis-h.

Uebermäßige Quinten sind: d-ais, des-a, dis-aisis, e-his, es-h, eis-hisis.

Zusatz. Die kleine Quinte nennen Manche vermin derte, die große reine. Die kleine Quinte wurde sonst (und auch von einzelnen wohl jetzt noch) falsche Quinte genannt. Die Benennung ist aber als unpassend zu verwerfen.

---

c-a, c-as, c-ais sind Sexten. Die erste heißt große, die zweite kleine, die dritte übermäßige. Die große Sexte liegt einen ganzen Ton über der großen Quinte, die kleine einen halben, die übermäßige anderthalb Ton. — Die kleine Sexte ist dem Klange nach gleich der übermäßigen Quinte. —

Große Sexten sind: d-h, des-b, dis-his, e-cis, es-c, eis-cisis.

Kleine Sexten sind: d-b, des-bebe, dis-h, e-c, es-ces, eis-cis.

Uebermäßige Sexten sind: d-his, des-h, dis-hisis, e-cisis, es-cis.

---

c-h, c-b sind Septimen. Die erste heißt große, die andere kleine. Die große liegt eine halbe (eine kleine Secunde), die kleine eine ganze Tonstufe (eine große Secunde) unter der Octave. Die kleine Septime ist dem Klange nach gleich der übermäßigen Sexte.

Große Septimen sind: d-cis, des-c, dis-cisis, e-dis, es-d.

Kleine Septimen sind: d-c, des-ces, dis-cis, e-d, es-des.

Die Octave ist, wie die Prime, rein (c-$\bar{c}$) und übermäßig (c-$\bar{c}$is).

Wie die Secunde, so ist auch die None (die Secunde von der Octave) groß, klein und übermäßig; die Decime, wie die Terz, groß und klein; die Undecime, wie die Quarte, klein und groß; die Duodecime, wie die Quinte, groß, klein und übermäßig. Siehe Beisp. 47.

Die Intervalle des vorigen §., d. i. die, welche die diatonische Tonleiter mit ihrem Grundtone bildete, haben wir Grundintervalle

Digitized by Google

genannt; die nun, welche uns der gegenwärtige §. als neue vorgeführt hat, nennen wir abgeleitete. Diese Benennung wird sich rechtfertigen. Wie die Noten für des und dis auf dem Notensysteme auf derselben Stelle stehen, auf der d steht, so leiten sie auch ihre Namen von d ab: d-es, d-is. Ebenso ist das bei der kleinen Terz von c, bei es; bei der großen Quarte fis u. s. f. In den transponirten Tonleitern (welche nannten wir so?) erscheinen freilich verschiedene Intervalle, die wir als Glieder der diatonischen Scala Grundintervalle nennen, der schriftlichen Darstellung nach nicht als abgeleitete; so ist fis, dem Namen nach von f abgeleitet, in der D-Scala eine Grundterz. Wir werden demnach den Begriff der abgeleiteten Intervalle dahin weiter zu bestimmen haben, daß wir alle die dazu zählen, die durch Erhöhung oder Erniedrigung der Grundintervalle der diatonischen Tonleiter entstanden sind.

Bemerk. f. d. Unterr. 1) Wenn der Sch. in der Bestimmung der verschiedensten Intervalle recht sicher werden soll, so muß er sich außer der Unterrichtsstunde in der Bestimmung derselben fleißig üben. Da von der Art, wie die Wiederholung Seitens des Schülers angestellt wird, viel abhängt, so suche der L., so oft es nöthig scheint, durch Anordnungen und Rathschläge auch den Privatfleiß der Schüler zu regeln. Der Verfasser würde in gegenwärtigem Falle Folgendes anordnen. Je zwei oder drei Schüler stellen die Wiederholung gemeinschaftlich an. Die schwächeren Schüler werden geweckteren zugesellt. Die Schüler fragen einander wechselseitig. — Bei dieser Privatwiederholung wird erst jedes einzelne Intervall (zuerst die Primen, dann die Secunden ꝛc.) so lange geübt, bis sich die Wiederholenden einer genügenden Geübtheit bewußt sind. Hierauf geben sie sich Beziehungstöne und den Grad der Entfernung des zu suchenden bezogenen Tones; dann bezogene Töne und den Grad der Entfernung des zu suchenden Beziehungstones; dann geben sie sich immer zwei Töne und bestimmen, welches Intervall diese bilden.

2) Bei der Wiederholung, die der L. in der nächsten Stunde anstellt, können auch folgende, mehr zur Aufheiterung dienende Uebungen angestellt werden.

a) Gebt euch im Stillen von c (klein c) die große Terz an; geht von da eine übermäßige Secunde abwärts; eine übermäßige Quinte aufwärts; eine kleine Terz aufwärts; eine kleine Quarte abwärts; welchen Ton habt ihr? — — So mehrere Beispiele. —

b) Wir gehen vom kleinen c aus um so weit aufwärts, als Klein-a von Klein-fis entfernt ist; um so viel abwärts, als eingestrichen e von Klein-be entfernt ist; um so viel abwärts, als eingestrichen d von eingestrichen gis entfernt ist: welchen Ton habt ihr? —

Digitized by Google

Fortsetzung.

§. 17.

Wenn die Note des Beziehungstones eines kleinen Intervalles noch um eine halbe Tonstufe erniedrigt wird, so entsteht ein vermindertes Intervall. dis-fis ist eine kleine, dis-f eine verminderte Terz. cis-h ist eine kleine, cis-b eine verminderte Septime. Da außer den genannten verminderten Intervallen nicht leicht ein anderes vermindert vorkommt, so wollen wir auch weiter keine verminderten Intervalle aufführen. —

(Der Lehrer lasse viele kleine Terzen und kleine Septimen in verminderte verwandeln.)

b) Intervalle, deren bezogener Ton unter dem Beziehungstone liegt.

§. 18.

Gewöhnlich ist der bezogene Ton eines Intervall's der obere, der Beziehungston der untere. Dieß ist so natürlich. Es kommt indeß auch vor, daß der Beziehungston der obere, der bezogene Ton der untere ist. In solchem Falle fügt man dem Worte, welches das Intervall anzeigt, das Wörtchen „unter" als Bestimmung bei; z. B. Untersecunde, Unterterz. Von c ist nun ces die kleine Unterprime; b die große, h die kleine, heb die übermäßige Untersecunde; a die kleine, as die große Unterterz; g die kleine, ges die große (nach Andern die übermäßige) Unterquarte; f die große, fis die kleine, fes die übermäßige Unterquinte; e die kleine, es die große, eses die übermäßige Unterserte; d die kleine, des die große Unterseptime.

Wenn ein Intervall seinen bezogenen Ton oben hat, so wird dieß nur dann bei der Benennung bemerkt, wenn gleichzeitig von Unterintervallen die Rede ist. Man sagt dann z. B. Obersecunde, Oberterz ꝛc.

Bemerk. f. d. Unterr. Der Uebung wegen richte der L. einige Fragen und Forderungen folgender Art an die Schüler:

Wie heißt die große Obersecunde von g? Wie die große Untersecunde? Wie heißt die kl. Oberterz von g? Wie die kl. Unterterz? Wie die gr. Oberterz von g? Wie die gr. Unterterz von g? U. s. w.

Digitized by Google

e) Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§. 19.

Es ist schon bemerkt worden, daß die Intervalle c-cis und c-des, c-dis und c-es ꝛc. dem Klange nach gleich sind. Da man nun das Intervall, das der Ton c mit dem zwischen f und g liegenden bildet, als große Quarte oder als kleine Quinte, also verschieden auffassen (deuten) kann, so nennt man dasselbe ein mehrdeutiges. Die Mehrdeutigkeit findet nicht mehr statt, sobald beide Töne eines Intervall's mit Namen genannt werden.

(Der Lehrer schlage Tastenpaare wie cis-e, d-f, d-as, dis-gis ꝛc. an und lasse angeben, wie die Intervalle der angeschlagenen Töne genannt werden können.)

Zusatz. Beim Gebrauch des Wortes Intervall hält der Schüler gewöhnlich die sinnliche Vorstellung von der Entfernung zweier Punkte im Raume fest; und es wird diese Vorstellung auch dadurch genährt, daß die Tasten, die die betreffenden Töne geben, eine gradweise räumliche Entfernung haben. Die Höhe der Töne ist aber keine räumliche Ausdehnung; sie hängt lediglich ab von dem Grade der Schnelligkeit der Vibrationen des klingenden Körpers. Man könnte darum wohl die Höhenverschiedenheit eines Tones von einem andern nach dem Unterschiede der Anzahl der Schwingungen, die beide in einer gewissen Zeit machen, angeben. $\bar{c}$ macht 512 Schwingungen in der Secunde; die Octave $\bar{\bar{c}}$ 1024 in der Secunde. Man sieht aber sogleich, daß die gewöhnliche Benennung der Intervalle bei weitem einfacher ist. Dazu ist sie auch, da nach unserm Tonsysteme die gegenseitige Höhe der Töne eine feststehende ist, bestimmt genug. —

C) Die musikalische Zifferschrift.

§. 20.

Die diatonischen Tonleitern lassen sich schriftlich auch durch Ziffern darstellen. So kann man mit folgender Zifferreihe die Scala von C bezeichnen:

1 2 3 4 5 6 7 8

Die Erhöhung eines Tones, in der Notenschrift durch ein vor die Note gesetztes Kreuz angezeigt, kann man in der Zifferschrift in gleicher Weise durch ein Kreuz anzeigen:

#1, #2, #3, #4, #5, #6, #7, #8,

Ebenso die Erniedrigung eines Tones durch ein vor die Ziffer gesetztes b.

b1, b2, b3, b4, b5, b6, b7, b8.

Digitized by Google

Gewöhnlich bezeichnet man die Erhöhung eines Tones an der Ziffer durch einen an einer bequemen Stelle angebrachten Strich (siehe Beis. 48ª), die Erniedrigung durch ein, öfter hinter die Note geschriebenes b. (Siehe Beisp. 48ᵇ). Für ♯3 schreibt man bloß ♯, für b3 bloß b.

Beisp. 49 zeigt die Tonleitern von G bis Cis, Beisp. 50 die von F bis Ces in Ziffern dargestellt. Doppelkreuze und Doppelbee werden in gleicher Weise an die Ziffern angeschrieben.

Welchen Gebrauch man von der Zifferschrift sonst in der Notenschrift macht, werden wir im Verlauf des Unterrichts weiter kennen lernen.

(Der L. schreibe einige Kreuz- und Beotonleitern an die Tafel und frage dann, welche er angeschrieben. Er fordere Schüler auf, bald diese, bald jene Kreuz- oder Beotonleiter in Ziffern darzustellen.)

Zweiter Abschnitt.

Töne zu Dreiklängen verbunden und Harmonieverbindungen aus Dreiklängen. In Dur.

a) Bildung, Arten, Lage der Dreiklänge ꝛc.

1) Der Dreiklang der ersten Stufe der Tonleiter.

α) Entstehung und Bestandtheile des Dreiklanges.

§. 21.

In der Tonleiter vernehmen wir immer nur einen Ton auf einmal. Nun können auch zwei, drei, vier und mehr Töne zugleich erklingen. Mehrere Töne, gleichzeitig angeschlagen, geben einen Zusammenklang. Nach der Anzahl der zugleich erklingenden Töne gibt es Zwei-, Drei-, Vierklänge ꝛc. Wir verbinden nun einmal mit dem ersten Tone der diatonischen C-Tonleiter den nächsten Ton dieser Scala. Schlagen wir den Zweiklang $\frac{d}{c}$ nach

Digitized by Google

Beisp. 51ª auf einem Instrumente wiederholt an, so entscheidet das Gefühl jedes Hörers, daß solcher Zusammenklang (an sich) herbe ist*). Verbinden wir nun mit c den dritten Ton der diat. C-Scala, so erhalten wir einen Zweiklang, der das Gefühl jedes Menschen angenehm berührt**). Man spiele Beisp. 51ᵇ. Beisp. 51ᶜ führt uns in Terzen auf- und abwärts, und solcher Terzengang hat etwas sehr Wohlthuendes***). Wie ganz anders berührt der Secundengang bei 51ᵈ unser Gefühl! — Wir könnten noch andere Zweiklänge aufsuchen, begnügen uns aber vorläufig damit, einen uns ganz befriedigenden in der Verbindung zweier Töne, von denen der zweite eine Terz vom ersten entfernt ist, kennen gelernt zu haben. — Nun wollen wir drei Töne zu einem Zusammenklange verbinden. Welche aber? — Da der zweite Ton der C-Tonleiter mit dem ersten einen (an sich) herben Zusammenklang gab; so wird die Verbindung des ersten, zweiten und dritten Tones dieser Scala, also die Verbindung von zwei übereinander stehenden Secunden, einen noch herbern Zusammenklang geben. Man spiele Beisp. 52ª. — Da Terzen wohlklingend sind, so wollen wir einmal einen Zusammenklang aus zwei übereinander stehenden Terzen bilden. Verbinden wir c mit e u. g (oder richtiger: e u. g mit c) zu einem Zusammenklange, so erkennt unser Gefühl diesen sogleich als eine angenehme, wohlklingende Tonverbindung. Die Kunstsprache nennt diese Tonverbindung einen Dreiklang, auch Accord, Harmonie. Die Namen Accord und Harmonie sind von allgemeinerer Bedeutung als Dreiklang; denn sie kommen auch Zusammenklängen zu, die aus vier und fünf Tönen bestehen. Es verhalten sich diese Begriffe zu dem Begriffe Dreiklang wie Gattung zu Art. Man verbindet häufig mit Harmonie das Wort Dreiklang als

---

*) Man mache den Schüler hier und bei ähnlichen Gelegenheiten darauf aufmerksam, daß jeder von ihnen dasselbe Gefühl hat. Nicht bloß A, oder B, sondern Schüler A, B bis Z fühlen sich bei dem Zusammenklange 51ª nicht befriedigt. Was folgt hieraus? — — —

**) Auch das eine allgemeine Wahrnehmung.

***) „Mozart war drei Jahre alt, als seine Schwester den ersten Unterricht auf dem Clavier erhielt; da zeigte sich zuerst sein Genius; ungeheißen beschäftigte er sich mit dem Claviere; stundenlang konnte er sich mit Aufsuchen der Terzen und Quinten beschäftigen, und die gefundenen zusammenlautenden Töne mit Freuden oft wiederholen.“ Krause's Geschichte der Musik. S. 204.

Digitized by Google

Bestimmungswort und nennt den fraglichen dreitönigen Zusammenklang auch Dreiklangsharmonie. — Der allgemeinste Name für zugleich erklingende Töne ist Zusammenklang; gewisse Zusammenklänge heißen Accorde oder Harmonieen; gewisse Accorde oder Harmonieen heißen Dreiklänge, Dreiklangsharmonieen.

Beisp. 52c zeigt uns einen Dreiklang aus zwei übereinander stehenden Quarten, 52d einen aus zwei übereinander stehenden Quinten. Beide befriedigen uns nicht. Wir wollen sie daher auch nicht Dreiklänge, sondern ganz allgemein hin nur dreitönige Zusammenklänge nennen. —

Unsere Dreiklangsharmonie bei 52b besteht aus dem 1., 3. u. 5. Tone der diat. Tonleiter. Den untersten (ersten) Ton nennt man Grundton oder auch Prime, den zweiten (gr.) Terz, den dritten (gr.) Quinte. Der Dreiklang besteht also aus Grundton (Prime), (gr) Terz und (gr.) Quinte.

β) Die bezogenen und der Beziehungston des Dreiklanges.

§. 22.

Wir singen Beisp. 52e. Jedermann hat nach dem letzten Tone das Gefühl, daß noch etwas kommen muß. Singen wir 52f, so erkennen wir, daß c̄ der Ton ist, nach dem unser Gefühl hinstrebte. Ebenso erwarten wir in 52g nach dem letzten Tone noch etwas. Diese Erwartung wird befriedigt, wenn wir, wir in 52h geschieht, den Ton c̄ als Schlußton folgen lassen. Diese Wahrnehmungen sind uns höchst merkwürdig. Sie zeigen uns, daß in dem Zusammenklange c e g die Töne e und g „sich beziehende" und c ihr „Beziehungston" ist; sie lassen uns auch deutlich erkennen, warum man im C-Dreiklange den Ton c Grundton nennt. Den Grundton eines Dreiklanges wollen wir nun den „Beziehungston des Dreiklanges", die Terz und Quinte die „bezogenen Töne des Dreiklanges" nennen. Wir finden also im Dreiklange den merkwürdigen Gegensatz von Ruhe und Bewegung, Befriedigung und Nichtbefriedigung, der sich schon in der Tonleiter zeigte, wieder.

Bemerk. f. d. Unterr. Der Lehrer lasse nun von verschiedenen Tönen aus (er kann dem Quinten- und Quartenzirkel nachgehen) mündlich Dreiklänge

Digitized by Google

bilden. Der Sch. denkt sich stets die Tonleiter des gegebenen Tones und verbindet aus dieser den ersten, dritten und fünften Ton. Zugleich gibt der Sch. an, welcher Ton Beziehungston, welche bezogene Töne sind. Z. B. L. Wie heißt der Dreiklang von G? Sch. g, h und $\bar{d}$; g ist der Beziehungston, h und $\bar{d}$ sind die bezogenen Töne.

Der L. lasse auch den Dreiklang von verschiedenen Tönen aus singen, entweder die Töne nacheinander, oder von drei Abtheilungen, deren eine immer den Grundton, die andere die Terz, die dritte die Quinte übernimmt, zusammen. Man kann den Dreiklang auch nach Beisp. 52^{i} singen lassen.

γ) Verstärkung des Beziehungstones im Dreiklange. Bezifferung der bezogenen Töne über dem Grundbasse.

§. 23.

Den Beziehungston, als die Grundlage des Dreiklanges, kann man dadurch verstärken, daß man ihn doppelt nimmt. In dem ersten Dreiklange des Beisp. 53 ist $\bar{c}$ durch die Unteroctave verstärkt und so dem Dreiklange fühlbar eine festere Grundlage gegeben worden. c, wegen seiner Tiefe, Baßton genannt, heißt auch, weil es zugleich Grundton ist, Grundbaß. Jeder Dreiklang des 53. u. 54. Beisp. hat seinen Grundbaß unter sich. Sind nun aber nicht die Dreiklänge zu Vierklängen geworden? Allerdings finden wir hier der Höhe nach vier verschiedene Töne, nicht aber dem Namen nach. Der Grundton ist nur verdoppelt worden. Wenn man nun auch noch Terz und Quinte verdoppelte, so würde der Zusammenklang doch nur Dreiklang genannt werden.

Ueber dem Grundbasse deutet man häufig die bezogenen Töne des Dreiklanges durch Ziffern oder chromatische Zeichen an. Die Ziffern und chromatischen Zeichen heißen bekanntlich Signaturen; das Setzen der Signaturen heißt signiren; ein Baß mit Signaturen heißt ein bezifferter oder signirter Baß. Siehe nun die Signaturen über den Baßtönen der Beispiele 53 und 54.

(Die Dreiklänge mit ihren Grundbässen werden nun an der Tafel ausarbeitet und über jeden Baßton die nöthigen Signaturen gesetzt. Man lasse dem Schüler sich — dieß sei hier wieder bemerkt — über Alles, was er macht, möglichst umständlich aussprechen. Beim Setzen der Signaturen des A-Dreiklanges sagt er etwa so: „Die Terz des A-Dreiklanges hat ein Kreuz; ich zeige dieß durch ein Kreuz über dem Grundbasse an. Die Quinte hat kein chromatisches Zeichen; ich zeige sie darum durch eine bloße Fünf [5] an.“)

Digitized by Google

δ) Die Lagen des Dreiklanges.

§. 24.

Der Dreiklang hat drei verschiedene Intervalle*); jedes desselben kann in der Oberstimme liegen. Im 55. Beisp. finden wir bei a den C-Accord so aufgeschrieben, daß die Terz, bei b so, daß die Quinte, bei c so, daß die Octave (der Grundton) oben (in der Oberstimme) liegt. Wenn sich nun in einem Dreiklange die Terz in der Oberstimme befindet, so nennt man diese Lage seine Terzlage; wenn sich die Quinte oben befindet, so nennt man diese Lage seine Quintenlage; wenn sich die Octave oben befindet, so nennt man diese Lage Octavlage. Die Terzlage nennt man auch die erste, die Quintlage die zweite, die Octavlage die dritte Lage des Dreiklanges. Man wird sich erinnern, daß $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ der C-Saite die Töne c g c e geben. Mit dem Erscheinen des $\bar{e}$ erhalten wir also erst alle Töne des C-Dreiklanges. Da nun so die Natur den C-Dreiklang zuerst in der Terzlage gibt, so nannte man gewiß deßhalb diese Lage die erste. —

Von den drei Lagen befriedigt die am meisten, die den Grundton oben hat. Man wird das erkennen, wenn man, aus Beisp. 56 den ersten, den ersten und zweiten, den dritten, den dritten und vierten Takt spielend, nach dem ersten, zweiten, dritten und vierten Takte desselben sein Gefühl beobachtet.

Bemerk. f. d. Unterr. Der L. lasse nun Beisp. 55 (oder 56) von C bis Cis und von C bis Ces ausarbeiten und zur nächsten Stunde einspielen. In dieser Stunde muß der Sch. jeden Dreiklang in der vom L. genannten Lage augenblicklich anschlagen, ferner von den vom L. in verschiedenen Lagen angeschlagenen Dreiklängen sogleich die Lage angeben können. — Wenn der Sch. Dreiklänge in dieser oder jener Lage nennen soll, so lasse man ihn fest halten, daß er, wenn er einen Dreiklang in der Terzlage zu nennen hat, mit der Quinte zu beginnen hat ($g\,\bar{c}\,\bar{e}$); so wenn er ihn in der Quintenlage zu nennen hat, mit dem Grundtone, in der Octavenlage, mit der Terz.

---

*) Das Wort „Intervall" heißt hier soviel wie „Bestandtheil". Wenn man festhält, daß der Grundton nur in seiner Beziehung zu den übrigen Accordtönen, und die Terz und Quinte nur in ihrer Beziehung zu dem Grundtone Terz und Quinte heißen, so sieht man bald, wie die Benennung „Intervall" auch für den einzelnen Ton des Dreiklanges ihr gutes Recht hat.

Digitized by Google

2) Die sieben Dreiklänge der diatonischen Tonleiter.

a) Bildung und Benennung derselben.

§. 25.

Wie wir über dem ersten Tone der Tonleiter einen Dreiklang gebildet haben, so können wir nun auch über jedem andern Tone derselben einen solchen aufbauen. Es geschieht dieß, indem wir jedem Tone der Scala seine in der Tonleiter liegende Terz und Quinte zugesellen. Der Dreiklang auf der ersten Stufe der C-Tonleiter heißt: c e g; der auf der zweiten Stufe: d f a; der der dritten: e g h; der der vierten: f a c; der der fünften: g h d; der der sechsten: a c e; der der siebenten: h d f. Der Dreiklang der achten Stufe ist, nur eine Octave höher, wieder der der ersten. Siehe Beisp. 57. — Jeder der aufgeführten Dreiklänge ist aus Tönen gebildet worden, die der C-Tonleiter angehören oder eigen sind; man nennt sie darum „leitereigene Dreiklangsharmonieen". Jede diatonische (Dur-) Scala hat sieben leitereigene Dreiklänge. Wäre im 57. Beisp. über d̄ der Dreiklang d fis a̅ dargestellt worden; so sähen wir unter leitereignen einen leiterfremden (einen der C-Tonleiter nicht angehörigen) Dreiklang.

Wir betrachten nun jetzt jeden einzelnen Dreiklang ins Besondere. Der Grundton des ersten heißt c; der erste bezogene Ton ist von ihm eine große Terz, der zweite eine große Quinte entfernt. Ein Dreiklang, der aus Grundton (Prime), großer Terz und großer Quinte besteht, wird großer, auch harter oder Dur-*) Dreiklang genannt. — Der zweite Dreiklang des 57. Beisp. hat d zum Grundtone; f ist von diesem kleine Terz, a große Quinte. Ein Dreiklang, der aus Grundton, kleiner Terz und großer Quinte besteht, heißt weicher oder Moll**)-Dreiklang. — Der Dreiklang über e (s. Beisp. 57), der dritte leitereigne, besteht aus Grundton, kl. Terz und gr. Quinte; er ist also ein Molldreiklang. — Der Dreiklang der vierten Stufe besteht aus Grundton (f), gr. Terz (a) und gr. Quinte (c); er ist also ein Durdreiklang. — Der Dreiklang der fünften Stufe (g h d) ist ein Dur-, der der sechsten (a c e) ein Molldreiklang. — Der Dreiklang auf der siebenten

*) durus, a, um, hart.

**) mollis, e, weich.

Digitized by Google

Stufe besteht aus Grundton, kleiner Terz und kleiner Quinte. Man nennt ihn, weil in ihm jedes der bezogenen Intervalle klein ist, am beßten kleinen Dreiklang; mehrentheils wird er verminderter Dreiklang genannt. — So zerfallen also die sieben leitereignen Dreiklänge der diatonischen Scala nach Beschaffenheit der Terz und Quinte in drei Arten: in Dur-, Molldreiklänge und einen kleinen oder verminderten. Der Begriff „Dreiklang" ist uns nun, da wir Arten kennen, ein Gattungsbegriff.

Vergleichen wir die drei Dreiklänge mit einander, so finden wir, daß der Dur- und Molldreiklang die gr. Quinte mit einander gemein haben, daß sie aber in der Terz verschieden sind. Der Grundton und die Quinte schließen in beiden zwei Terzen ein, eine Dur- und Mollterz; im Durdreiklange liegt aber die Durterz unten, die Mollterz oben; im Molldreiklange dagegen die Mollterz unten, die Durterz oben. Der kleine Dreiklang hat mit dem Durdreiklange kein Intervall, mit dem Molldreiklange die kl. Terz gemein. Vom Molldreiklange unterscheidet er sich durch die kl. Quinte. Der kl. Dreiklang hat zwei übereinander stehende kleine Terzen.

Durdreiklänge finden sich (haben ihren Sitz) in der diat. (Dur-) Tonleiter auf der 1., 4. und 5. Stufe; Molldreiklänge auf der 2., 3. und 6. Stufe; der verminderte auf der 7. Stufe.

Bemerkung. Eine schriftliche Aufgabe erhält der Schüler erst, nachdem der Inhalt der beiden folgenden §§. noch vorgetragen worden.

β) Betrachtung der bezogenen und der Beziehungstöne in den sieben leitereignen Dreiklängen.

§. 26.

In jedem der sieben leitereignen Dreiklänge ist der Grundton Beziehungston, die Terz und Quinte sind bezogene Töne. Wir nehmen dieß deutlich wahr, wenn wir jeden leitereignen Dreiklang nach Beisp. $52^{e,f}$ und $52^{g,h}$ singen. — Beisp. 57 zeigt uns, daß ein Ton, in dem einen Dreiklange Beziehungston, in einem andern bezogener Ton sein kann; ja sehen wir das angezogene Beispiel genau an, so werden wir finden, daß jeder Ton der Tonleiter in dreifacher Beziehung vorkommt: als Grundton, Terz und Quinte. Im C-Dreiklange ist $\bar{c}$ Unterlage des Accordes, Grundton desselben; im A-moll-Dreiklange ist es kl. Terz, im F-dur-Drei-

Digitized by Google

klange gr. Quinte. e, im C-Dreiklange gr. Terz, ist im Molldreiklange von e Grundton, im Molldreiklange von a gr. Quinte u. s. w. (Der Sch. suche jeden Ton der Tonleiter in seinen dreifachen Beziehungen auf.) Nun fühlen wir aber ein und denselben Ton anders, wenn er als Grundton, anders, wenn er als Terz, anders, wenn er als Quinte auftritt. So sehen wir denn schon hier deutlich, daß die einzelnen Töne der Tonleiter in der gleichzeitigen Verbindung mit andern Tönen oder in Zusammenklängen ganz eigenthümlich belebt werden, indem sie so in verschiedenartige Beziehungen und mannigfach als Glieder von verschiedenartigen Toneinheiten auftreten. Wenn uns schon jetzt die Mannigfaltigkeit der Beziehungen der Tonleitertöne überrascht; wie werden wir erst staunen, wenn wir künftig das große Feld der möglichen Beziehungen überschauen können, in die ein einziger Ton treten kann. —

Bemerk. f. d. Unterr. Es werden nun hier folgende Uebungen angestellt.

1) Der Sch. gibt von vielen diat. Tonleitern die sieben leitereignen Dreiklänge an. Zuerst gibt er den Sitz des zu nennenden Dreiklanges an, dann nennt er dessen Bestandtheile, Art, den Beziehungs- und die bezogenen Töne. Der Schüler drückt sich etwa so aus: Die erste leitereigene Dreiklangsharmonie der G-Scala heißt g h d; dieser Dreiklang ist der Art nach ein Durdreiklang; g ist darin Beziehungston, h und d sind bezogene Töne. Der zweite leitereigne Dreiklang der G-Scala heißt a c e; dieser Dreiklang ꝛc. — Später wird der Ausdruck kürzer gefaßt; da heißt es etwa so: Die leitereignen Dreiklänge der A-Scala. a cis e; erster leitereigner Dreiklang; Durdreiklang; a Beziehungston, cis und e bezogene Töne. — h d fis, zweiter leitereigne Dreiklang; Molldreiklang; h Beziehungston, d und fis bezogene Töne u. s. w.

2) Der L. lasse über jedem Tone der enharmonischen Tonleiter von C einen Dur-, Moll- und kleinen Dreiklang bilden.

3) Der L. nenne Dreiklänge und lasse die Schüler angeben, zu welcher Art jeder genannte gehört.

4) Der L. lasse die 7 leitereignen Dreiklänge einiger Tonleitern, dann von verschiedenen Tönen Dur-, Moll- und kleine Dreiklänge bunt durcheinander singen.

5) Der L. schlage verschiedene Dur-, Moll- und kleine Dreiklänge bunt durch einander an und lasse nach dem Gehör die Art des angeschlagenen Dreiklangs angeben.

γ) Bezeichnung der leitereignen Dreiklänge der diatonischen Scala durch Buchstaben und Ziffern.

§. 27.

Unterrichtlicher Zwecke wegen insbesondere ist es wichtig, die verschiedenen Accorde auf eine kurze und einfache Weise bezeichnen

Digitized by Google

zu können. Unter den mancherlei Accordzeichen, die von den Theoretikern in Vorschlag gebracht worden, scheint uns die Bezeichnung der Accorde durch Buchstaben und Ziffern die nächstliegende und einfachste zu sein. Den Dreiklang: c e g nennen wir Durdreiklang von C; c es g Molldreiklang von C. Wenn wir uns dafür entscheiden, das „Dur" immer durch einen großen, das „Moll" durch einen kleinen (deutschen oder lateinischen) Buchstaben zu bezeichnen, so können wir für „C-dur-Dreiklang", „C-moll-Dreiklang" kurz schreiben: „C-Dreiklang", „c-Dreiklang". Die Art der Dreiklänge wird hier, statt der Bestimmungswörter, durch die Größe der Buchstaben bezeichnet. — Den verminderten Dreiklang bezeichnet man nun auch mit einem kleinen Buchstaben, an welchem aber links oben eine Null angeschrieben wird; z. B. °h*). „°h-Dreiklang", „°c-Dreikl." heißt also soviel als „verminderter Dreiklang von h", „verminderter Dreiklang von c".

Wenn wir nun unter die sieben Dreiklänge der diatonischen Scala schreiben:

C d e F G a °h;

so deuten wir durch den Buchstaben C zuvörderst Grundton und Namen des C-Accordes an; durch seine Größe aber, daß der über demselben befindliche Dreiklang ein Durdreiklang ist. So bedeutet also hier der bloße Buchstabe „C-dur-Dreiklang". Ebenso bedeutet der folgende Buchstabe d „d-moll-Dreiklang", e „e-moll-Dreiklang u. s. w.

Wie kann man nun wohl anzeigen, welcher Stufe der Tonleiter ein Dur- oder Moll-Dreiklang ꝛc. angehört? Setzen wir unter C eine arabische oder römische Eins (1 oder I), unter d eine ebensolche Zwei (2 od. II) u. s. w., so ist dann auch der Sitz der betreffenden Harmonie angezeigt. — Durch unterschiedene Größe und den Gebrauch der Null kann man nun an den Ziffern auch die Größe (Art) der Dreiklänge bezeichnen.

I II III IV V VI °VII.

Durch: C d e F G a °h — bezeichneten wir oben die leitereignen Dreiklänge der C-Tonleiter, also die einer bestimmten Scala. Durch

I II III IV V VI °VII

*) Die Null an der linken Seite einer Ziffer vermindert in der Decimalrechnung bekanntlich den Werth einer Zahl. In °h soll sie einen Accord anzeigen, der gleichsam noch geringer (kleiner) ist als der Molldreiklang.

Digitized by Google

bezeichnen wir nur ganz allgemein die sieben leitereignen Dreiklänge einer diat. Scala nach Zahl, Art und Sitz. Schreiben wir vor solche Zifferreihe den Namen des ersten Tones einer bestimmten Tonleiter, so zeigt sie dann die leitereignen Dreiklänge dieser bestimmten Scala an. Z. B.

G: I II III IV V VI °VII.
D: I II III IV V VI °VII.

In dem 58. Beispiele steht unter jedem Grundbasse ein Buchstabe, der Namen und Art, und eine Ziffer, die Art und Sitz des leitereignen Dreiklanges anzeigt.

Bemerk. f. d. Unterr. Der Lehrer stelle nun folgende Uebungen an. Er schreibe an die Tafel: C, c, °c, D, °e, E, f, °f, fis, Fis, °fis, °g, g, G, As, °as, as u. s. w. und lasse die dadurch angezeigten Dreiklänge nennen. Er schreibe an die Tafel: G: IV, G: VI, D: °VII, D: III, F: V, Fis: VI, IV, °VII, II u. s. w. und lasse die so angezeigten Dreiklänge nennen. G: IV = c e g; also vierte leitereigne Dreiklangsharmonie der G-Scala ꝛc.

Aufgabe. Schreibt nach Beisp. 58 die leitereignen Dreiklänge der G-, D-, A-, E-, H-, F-, B-, Es-, As-, Des-Scala auf und bezeichnet durch Buchstaben und Ziffern Namen, Art und Sitz eines jeden in der Weise, wie es das angeführte Beispiel zeigt.

δ) Die leitereignen Dreiklänge in ihren verschiedenen Lagen.

§. 28.

In dem Beispiele 55 haben wir den C-Dreiklang in drei Lagen (in der Terz-, Quint- und Octavlage) dargestellt. Beisp. 59 zeigt nun jeden der sieben leitereignen Dreiklänge der C-Tonleiter in drei Lagen. Was die Buchstaben und Ziffern unter den Grundbässen anzeigen, ist aus dem vorigen §. bekannt. Die Lage jedes Accordes ist oben auf doppelte Weise, durch Ziffern und durch den Anfangsbuchstaben des Namens des Intervall's, das in der Oberstimme liegt, angezeigt worden. I.L., II.L., III.L. heißt: erste Lage, zweite Lage, dritte Lage; T.L., Q.L., Oc.L. heißt: Terz-Lage, Quint-Lage, Octav-Lage.

(Der Schüler arbeitet Beisp. 59 in verschiedenen Tonleitern (Tonarten) mit allen dort befindlichen Zeichen aus und spielt es in allen ein. Beim Vorspielen kann man ihn die Lage auch mündlich angeben lassen. Beim Anschlagen des 1. Acc. aus Beisp. 59 spricht er: zweite Lage! oder Quintlage! beim Anschlagen des zweiten: dritte Lage! oder Octavlage! u. s. w. Es können auch die um den Spieler stehenden Schüler die Lage nennen. —)

Digitized by Google

b) Harmonieverbindungen*), aus den leitereignen Dreiklängen gebildet.

1) Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen.

Vorbemerkung.

§. 29.

In dem Beispiele 58 steht jede der sieben leitereignen Dreiklangsharmonieen für sich allein da, abgerissen von ihrer Umgebung; wir finden hier keine lebendige Beziehung der Harmonieen aufeinander. Diese Beziehung wird auch nicht erreicht, wenn wir nach Beisp. 57 die Accorde aneinander anhängen; dieser Zusammenhang ist hier auch nur ein äußerer. Wie wir in der Sprache das Wort an sich (Blüthe, Baum, aussehen, weiß) und das Wort als Glied der Rede (die Blüthe des Baumes sieht weiß aus) betrachten; ebenso müssen wir in der Musik die Harmonie an sich und als Glied musikalischer Sätze in's Auge fassen.

Die Harmonieverbindung I.V.I.

§. 30.

Die sieben leitereignen Dreiklangsharmonieen zerfallen in drei Dur-, drei Moll- und einen verminderten Dreiklang. Die Durdreiklänge haben einen helleren, festeren (gleichsam härteren) Charakter (Ausdruck), als die Molldreiklänge, die einen mehr trüben und weichen Charakter haben. Noch trüber klingt der kleine Dreiklang. — Die Dreiklänge sind aus den Tonleitertönen hervorgegangen;

*) Auf dieser Stufe des Unterrichts ist unsere nächste Aufgabe, dem Schüler an Beispielen zu zeigen, wie Harmonieen in verschiedener Weise Verbindungen mit einander eingehen. Unsere Bildungen (Beispiele) nennen wir daher gewöhnlich schlechthin „Harmonieverbindungen"; obgleich dieser Kunstausdruck für die meisten Beispiele, die als abgeschlossene Einheiten schon an der Natur des Satzes Theil haben und also mehr als bloße Verbindungen von Harmonieen sind, nicht genau genug ist. Die eigentliche Bildung harmonischer Sätze aber, bei der allerdings weit mehr, als die „Verbindung der Harmonieen" in Betracht kommt, wird erst später, — wenn wir mehr Harmonieen kennen, wenn wir uns auch mit Freiheit in denselben bewegen gelernt haben — einen Gegenstand besonderer Uebung ausmachen. Man stoße sich also nicht daran, wenn manche der jetzigen Beispiele in Bezug auf Rhythmus hinken oder andere Mängel haben; der Unterrichtsgang bringt es einmal so mit sich, daß man durch unvollkommnere Bildungen zu den vollkommnern vorschreiten muß.

Digitized by Google

wir können letztere die Mutter der sieben leitereignen Dreiklänge nennen, die Dreiklänge aber als Geschwister ansehen. Die Durdreiklänge sind gleichsam die Brüder, die Molldreiklänge die Schwestern, der kleine Dreiklang ein gleichsam noch nicht ausgebildetes, oder, wenn man will, ein Stiefkind in der Accordenfamilie. Wir wollen nun zuerst die gleichartigen Harmonieen verbinden und demgemäß zunächst aus Durdreiklängen Harmonieverbindungen bilden.

Wir nehmen nun Beispiel 60ª vor uns; wir spielen es und beobachten dabei unser Gefühl. (Es werde zwei, drei Mal gespielt.) Unser Auge sieht hier den C- und G-Dreiklang; unser Gefühl nimmt eine wohlklingende, angenehme Harmonieverbindung wahr. Wenn wir aus 60ª nur die beiden ersten Dreiklänge spielen, so werden wir während der Fermate deutlich fühlen, wie unser Gefühl nicht befriedigt ist, wie es noch eine Harmonie erwartet. Welche aber? Spielen wir aus 60ª noch das, was nach der Fermate folgt, so erkennen wir wohl, daß der G-Accord hier in der C-Harmonie seine Befriedigung findet. Wenn man aus 60ª nur die beiden ersten Takte spielt, so fühlt man am Ende des 2. Taktes noch merklicher einen Zug nach der C-Harmonie hin, und eine längere Pause hier würde uns in besondere Unruhe und lebhafte Erwartung versetzen. So haben wir denn die wichtige Wahrnehmung gemacht, daß die G-Harmonie in 60ª in einer innern Beziehung zu der C-Harmonie steht, daß sie einen fühlbaren Zug zu ihr hin hat. Deutlich erkennen wir 60ª als ein Ganzes, dessen Glieder die einzelnen Dreiklänge sind, die zwar ein unsichtbares, aber sehr fühlbares Band vereint. — Die Harmonie des Grundtones ist nun die Harmonie, auf die sich die von G bezieht, nach der sie fühlbar hinstrebt. Wie wir nun im Dreiklange einen Beziehungston und bezogene Töne unterschieden, so tritt uns nun in unserm sehr kleinen Beispiele derselbe Unterschied in Bezug auf die Harmonieen wieder entgegen: C ist offenbar Beziehungs-, G bezogene Dreiklangsharmonie.

Die erste (und letzte) Dreiklangsharmonie in 60ª könnten wir, da sie Grundlage des Beispiels ist, Grundharmonie der Harmonieverbindung nennen. Da indeß dieser Ausdruck als Kunstausdruck schon seine anderweite Anwendung gefunden, so wollen wir bei der gewöhnlichen Benennung bleiben, nach der sie „tonische Harmonie" genannt wird. Der Ausdruck „tonisch" kommt eigentlich her von „Ton". Die C-Harmonie in 60ª hat den Ton C,

Digitized by Google

also den ersten Ton der Scala zum Grundtone. (Die G-Harmonie hat auch einen Grundton; aber dieser ist nicht erster Ton der Scala.) Da nun die C-Harmonie unseres Beispiels den Grundton der Scala zur Unterlage hat, so nennt man sie darum die „Harmonie des (Haupt-) Tones" oder die „tonische Harmonie". — Die Harmonie auf der 5. Stufe der Tonleiter wird Dominant-Harmonie genannt. „Dominant" kommt her von dem lat. Worte dominari, d. h. herrschen; „Dominant-Harmonie" bedeutet „herrschende Harmonie". Warum man diese Harmonie so genannt und so nennen konnte, wird später gezeigt werden. — Den Grundton der tonischen Harmonie nennt man „Tonica", auch „tonische Note", den Grundton der Dominantharmonie „Dominante".

Spielen wir Beisp. 60f, so fühlen wir, daß die drei Harmonieen G, D und G auch ein Ganzes bilden. Hier ist der G-Dreiklang die Harmonie, auf welche sich die andere (die von D) bezieht. Bei a war der G-Dreiklang bezogene, hier ist er Beziehungsharmonie. — In 60i ist der F-Dreiklang Beziehungs-, der C-Dreiklang bezogene Harmonie. So wiederholt sich hier, was wir schon bei den einzelnen Tönen der leitereignen Dreiklänge betrachtet haben; wie nämlich dort ein Ton in dem einen Dreiklange Beziehungs-, in einem andern bezogener Ton war, so ist hier eine Harmonie in der einen Harmonieverbindung Beziehungs-, in einer andern bezogene Harmonie.

(Man kann mit 60f u. i dieselben Uebungen anstellen, die 60a—e zeigt. Es liegt überaus viel daran, daß der Schüler gleich bei den ersten Harmonieverbindungen auf die Beziehungen der Harmonieen recht aufmerksam sei.)

In dem Beisp. 60a steht der tonische Dreiklang in der Octav-, der Dominant-Dreiklang in der Terzlage. In 60b steht der tonische Dreiklang in der Terz-, der Dominant-Dreiklang in der Quintlage. In 60c steht der tonische Dreiklang in der Quint-, der Dominant-Dreiklang in der Octavlage. So haben wir die Harmonieverbindung C, G, C in dreifacher Weise dargestellt. Des kürzern Ausdrucks wegen wollen wir in's Künftige nach der Lage des ersten Accordes dieser kleinen Beispiele sagen, es stehe in dieser oder jener Lage. 60a steht hiernach in der Octav-, 60b in der Terz-, 60c in der Quintlage.

Digitized by Google

Es ist nicht gleich, in welcher dieser Lagen ein solches Beispiel dargestellt wird. 60ª gewährt uns vollkommene Befriedigung, während 60ᵇ ᵘ. ᶜ weniger befriedigen. Spiele 60ᵇ drei Mal; 60ᶜ drei Mal, dann 60ª drei Mal, und sage dann selbst, welches dich am Schlusse am meisten befriedigte. Wenn du nach 60ᵇ ᵘ. ᶜ noch etwas erwartest, so ist das bei 60ª nicht der Fall; dieß Beispiel hat also einen vollkommen befriedigenden Schluß.

In 60ª, ᵇ, ᶜ verbinden sich die drei Dreiklänge C, G, C recht innig mit einander. In 60ᵐ ist das nicht der Fall. Die obern Stimmen springen hier unstät und planlos auf und ab. Legen wir nun die Töne dieser Harmonie so, daß jede der obern Stimmen einen bessern Gesang bekommt, so wird diesem Fehler gesteuert. Vergleiche 60ⁿ mit 60ᵐ.

In dem Beisp. 60ª ist der C-Dreiklang die Harmonie, mit welcher der kleine harmonische Satz anhebt und endet; die G-Harmonie ist von der C-Harmonie abhängig. Wie sich nun die G-Harmonie auf die von C stützt, so ruhen in der C-Harmonie selbst die Töne e und g wieder als bezogene Töne auf dem Grundtone C, und so ruhet eigentlich das ganze Beisp. 60ª zuletzt auf diesem einen Tone. Da nun der Ton C, als erster der Tonleiter, aus deren Tönen das Sätzchen 60ª gebildet worden, und als Grundton des tonischen Accordes gleichsam der Fundamentalton des ganzen Beispiels ist, so sagt man: „dieser Satz geht aus dem Tone C." In den Beispielen 60ᶠ, ᵍ, ʰ hat der Ton G die Wichtigkeit, die in 60ª, ᵇ, ᶜ der Ton C hat. Die Beispiele f, g, h gehen also aus dem Tone G, wie 60ⁱ, ᵏ, ˡ aus dem Tone F*).

Aufgabe. Der Sch. bearbeitet nun 60ª, ᵇ, ᶜ etwa in den Tönen (Tonarten) C, G, D, A, E, F, B, Es, As, Des, und spielt diese Beispiele in allen Tönen ein. Das Ein- und Vorspielen geschehe aber ja nicht mechanisch und gedankenlos. Man mache den Schüler immer wiederholt darauf aufmerksam, wie er sich bei jedem Sätzchen die Beziehungen der Harmonieen, die Lagenunterschiede u. dergl. lebhaft vorstellen müsse.

---

*) Den Ausdruck „Tonart" vermeiden wir hier aus guten Gründen noch.

Digitized by Google

Fortsetzung.

§. 31.

In 60ª steht die tonische Harmonie in Octav-, die Dominantharmonie in Terzlage; in 61ª die Dominantharmonie in Quintlage. Die tonische und Dominantharmonie können auch so verbunden werden, wie in 61ª geschehen; doch schließen sich in dieser Verbindung diese Harmonieen nicht so innig aneinander, als in 60ª. Man wird dieß deutlich fühlen, wenn man Beisp. 60ª und 61ᵇ spielt. Beisp. 61ᵇ kommt darum auch nicht als Schlußformel am Ende der Tonstücke vor. — Daß 61ª nicht so befriedigt als 60ª, liegt vielleicht darin, daß daselbst alle Stimmen eine Richtung nach oben antreten, die dann nicht fortgesetzt wird. Setzt man aber diese Richtung fort, so macht sich die G-Harmonie in Quintlage nach der C-Harmonie in Octavlage recht gut. — Man spiele 61ᶜ u. ᵈ. 61ᵉ u. ᶠ sind an sich verständlich. — In 61ᵉ fällt es vielleicht auf, daß im letzten Accorde der Grundton drei Mal steht, während die Quinte fehlt. Wenn man will, kann man auch das $\overline{h}$ des G-Dreikl. nach $\overline{g}$ (in die Quinte des C-Dreikl.) hinabgehen lassen. — Da in 61ᵉ die obern Stimmen nach oben gehen, so hat man dem Basse auch Antheil an dieser Richtung nehmen und ihn im 2. Takte hinauf in's kleine ce treten lassen.

Aufgabe. Die Beispiele 61ᶜ, ᵈ, ᵉ u. ᶠ werden in 6 bis 8 Tönen ausarbeitet und mit 61ª, ᵇ in allen Tönen eingespielt. Beim Vorspielen lasse man die Schüler sich über die einzelnen Beispiele zusammenhängend aussprechen.

Die Harmonieverbindung I-IV-I.

§. 32.

Wir spielen Beisp. 62ª.

(Der L. spiele 62ª zwei, drei Mal vor. Der Schüler merkt genau auf. Er muß erst den Satz ganz in sich aufnehmen, ehe über ihn gesprochen wird. Siehe die Bemerkung auf Seite 1.)

Hier (in 62ª) finden wir die Dreiklangsharmonieen C, F und C mit einander zu einem Ganzen verbunden. Auch diese Harmonieen stehen, wie wir durch unser Gefühl wahrnehmen, in einer innigen Verbindung. Spielen wir von 62ᵏ das, was vor der Fermate steht, so fühlen wir während der Fermate lebhaft einen Zug nach der C-Harmonie hin. Spielen wir k ganz, so fühlen wir

Digitized by Google

uns auf der Endharmonie C ganz in Ruhe. Spielen wir Beisp. 62[1] bis zur Fermate, so zieht's uns hier während der Fermate noch gewaltiger nach der C-Harmonie hin. So ist also auch die vierte leitereigne Harmonie eine bezügliche, eine abhängige, eine strebende. In unserm Satze ist C Beziehungs-, F bezogene Harmonie. —

Wir spielen 62[d]. Hier fühlen wir den F-Dreiklang, in 62[a] ein bezüglicher Accord, als Beziehungsharmonie. Seine bezogene Harmonie ist der B-Dreiklang. Wir spielen 62[e]. Hier ist der C-Dreiklang bezogene Harmonie ꝛc.

Die F-Harmonie in 62[a] sitzt auf der vierten Stufe der C-Tonleiter. Die Quarte wird, versetzt man sie hinab unter den Grundton, zur Unterquinte. So sitzen also die beiden Harmonieen, die mit der tonischen eine sehr innige Verbindung eingehen, auf der Ober- und Unterquinte der Tonica. Wie die Harmonie der Oberquinte, so führt auch die der Unterquinte den Namen „Dominantharmonie". Weshalb? das wird weiter unten dargelegt werden. Hier bemerken wir nur noch, daß die Oberquintharmonie Oberdominant-, die Unterquintharmonie Unterdominantharmonie heißt.

Beispiel 62[b u. c] stellt 62[a] in andern Lagen dar. Vollkommen befriedigend schließt 62[a]. Liegt in dem Schlußaccorde ein bezogener Ton (Terz oder Quinte) in der Oberstimme, dann ist der Schluß nicht so befriedigend.

(Die Beispiele bei 63, die hier einer weitern Erklärung nicht bedürfen, mögen im Unterrichte ganz genau besprochen werden.)

Aufgabe. Beispiel 62[a, b, c] und 63[a—d] wird in 8—10 Tonleitern (Tonarten) ausarbeitet und in allen eingespielt.

Harmonieverbindungen, aus der tonischen, Subdominant- und Dominantharmonie gebildet.

§. 33.

Beisp. 64[a] besteht aus den Dreiklangsharmonieen C, G, C, F, C, oder: C: I V I IV I. Hier kommen also, was seither noch nicht der Fall war, die Subdominant- und Dominantharmonie in einem Beispiele vor. 64[a] faßt 60[a] (I V I) und 62[a] (I IV I) zu einem Ganzen zusammen. Die dritte Harmonie in 64[a] ist die to-

Digitized by Google

nische. Wir könnten hier, zumal da dieser Accord oben den Grundton hat, abschließen.

Beisp. 65ᵃ besteht aus den Dreiklangsharmonieen C F C G C, oder C: I IV I V I. Hier sind die Beispiele 62ᵃ (I IV I) und 60ᵃ (I V I) zu einem Ganzen verbunden worden. Auch hier würde die dritte Harmonie einen befriedigenden Schluß geben. —

In 64ᵃ und 65ᵃ gehen wir jedesmal nach der ersten bezogenen Harmonie erst in die tonische, bevor wir die zweite bezogene Harmonie einführen. Wie nun, wenn wir gleich aus der ersten bezogenen Harmonie in die zweite gingen? — In 66ᵃ ist das geschehen. Man spiele und höre! Es kann also die Subdominantharmonie unmittelbar in die Dominantharmonie — also ein bezogener Accord in einen andern bezogenen — übergehen. — Bei der Aufeinanderfolge der beiden Harmonieen IV u. V ist allerdings Vorsicht nöthig. In 66ᵈ sehen wir auch den G-Dreiklang auf den von F folgen. Alle vier Stimmen schreiten hier in einer Richtung, alle auch in gleichem Intervalle aufwärts fort. Spielen wir einmal aus diesen beiden Harmonieen den Tenor mit dem Sopran allein (oder auch den Baß mit dem Sopran), so nehmen wir hier eine herbe Fortschreitung wahr. Wir finden hier Quintenfortschreitungen, und daß diese etwas sehr Scharfes und Herbes haben, fühlen wir deutlich, wenn wir 68ⁱ spielen. Man läßt daher nicht leicht zwei Stimmen in Quinten fortschreiten. In 66ᵉ u. ᶠ finden sich auch diese Quintenfortschreitungen.

In 66ᵈ schreitet der Tenor mit dem Basse in Octaven fort. Ein Octavengang klingt an sich nicht übel. (Man denke an Unisono-Sätze.) Im vierstimmigen Satze soll aber jede Stimme ihren eigenen Gang haben. Wo nun in 66ᵈ der Tenor mit dem Basse in Octaven fortschreitet, da hat er den eignen melodischen Gang aufgegeben, er verfolgt die Bahn einer andern Stimme, verstärkt diese gleichsam nur, und so lange er dieß thut, so lange können wir ihn nicht mehr als eine selbständige Stimme ansehen. Wir werden in unsern mehrstimmigen musikalischen Arbeiten Quinten- und Octavenfortschreitungen (gewöhnlich falsche oder verbotene Fortschreitungen genannt) vermeiden. In 66ᵉ folgen die Harmonieen IV u. V so aufeinander, daß nur gedachte falsche Fortschreitungen nicht vorkommen.

Wir haben in 66ᵃ, ᵇ, ᶜ IV V aufeinander folgen lassen; kann nun nicht auch umgekehrt auf die Dominant- die Subdominanthar-

Digitized by Google

monie folgen? — Allerdings. Siehe 67a, b, c. In 67c nimmt sich dieser Harmonieschritt am besten aus. — In 67d, e folgen diese beiden Harmonieen so aufeinander, daß falsche Fortschreitungen (Quinten und Octaven) entstehen.

Jedes der Beispiele 64a, 65a, 66a, 67a ist in den drei Lagen dargestellt worden. Siehe 64a, b, c, 65a, b, c, 66a, b, c, 67a, b, c.

Aufgabe. Arbeitet 64a, 65a, 66a, 67a, jedes in den drei Lagen, in den Tönen G, D, A, E, F, B, Es, As aus und spielt diese Beispiele in allen Tönen ein.

Bemerk. f. d. Lehrer. Man vergesse nicht, den Schüler daran zu erinnern, daß er beim Ein- u. Vorspielen denke und fühle; denken soll er, indem er sich die Harmonieen nach ihrer Art und ihrem Sitze vorstellt; fühlen, indem er scharf auf den Eindruck hört, den jede Harmonieverbindung auf ihn ausübt.

Melodische und harmonische Bewegung.

§. 34.

Wir sind im vorigen §. auf einen Gegenstand hingelenkt worden, auf den wir nun fortan unsere besondere Aufmerksamkeit mit richten müssen: wir meinen die gegenseitige Bewegung der Stimmen. Wir betrachten vorerst die Bewegung einer Stimme. Eine Stimme kann sich von einem Tone aus nach oben und nach unten, also auf- und abwärts bewegen. Siehe 68a. Hiernach unterscheiden wir steigende und fallende (melodische) Bewegung. Nun kann eine Stimme stufenweise (68a) oder springend (schweifend) (68c) auf- und abwärts gehen. Bei der stufenweisen Fortschreitung unterscheidet man diatonische und chromatische Bewegung. Bei ersterer gehören die Tonschritte einer diatonischen, bei letzterer einer chromatischen Tonleiter an. Siehe 68a u. 68b. — Alle aufgeführten Bewegungsarten einer Stimme führen den gemeinschaftlichen Namen „melodische Bewegungen".

Vergleichen wir nun die melodische Bewegung zweier Stimmen mit einander, so können zunächst beide in gleicher Richtung einhergehen, also so, daß, wenn die eine sich steigend bewegt, die andere auch steigt, und umgekehrt. Diese Bewegung zweier Stimmen nennt man „gerade Bewegung", lat. motus rectus. Bleiben beide Stimmen immer in gleicher Entfernung, wie z. B. in 68d, e, so nennt man solche grade Bewegung gleichlaufende oder parallele. Es gibt Secunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten- und Septimen-Parallelen ꝛc. Von diesen kommen indeß Secunden-, Quinten- und Septimen-Parallelen nicht leicht vor, und

Digitized by Google

wenn ja, doch nur auf einige Schritte fortgesetzt. In 68ᵉ finden wir zwar grade Bewegung, aber diese ist nicht-gleichlaufend, nicht-parallel.

Zwei Stimmen können sich nun auch so bewegen, daß die Richtung der einen der Richtung der andern immer entgegengesetzt ist. Macht in 68ᵉ die Oberstimme einen Schritt abwärts, so macht die Unterstimme einen Schritt aufwärts, und so umgekehrt. Solche Bewegung zweier Stimmen nennt man Gegenbewegung, lat. motus contrarius.

In der graden und Gegenbewegung zweier Stimmen schreiten beide immer zugleich fort; die eine Stimme macht so viel Tonschritte als die andere. Nun kann aber auch eine Stimme mehrere verschiedene Töne singen, während die andere einen Ton festhält. In 68ʰ singt die Oberstimme e g c, während die Unterstimme c aushält. Man nennt diese Bewegung Seitenbewegung, lat. motus obliquus. In 68ʰ hält die Oberstimme auf dem 5. Achtel c fort und d bewegt sich zur Seite; dann wird d fortgehalten und die Oberstimme macht Seitenbewegung. Vom 6. Achtel an gehen beide Stimmen in der Gegenbewegung fort.

Wenn mit einer Stimme eine, zwei, drei andere unterschiedene Stimmen vereinigt werden, so hört man sogenannte Harmoniemusik. Die Bewegung einer Stimme nach Höhe und Tiefe wird melodische, die gegenseitige melodische Bewegung zweier Stimmen harmonische Bewegung genannt.

In der Lehre vom Rhythmus lernten wir rhythmische Bewegung kennen; hier melodische und harmonische. Die melodische kann sein: diatonisch, chromatisch, springend; ferner steigend und fallend; die harmonische

1) Grade Bewegung (motus rectus), und diese wieder
   a) parallele, b) nicht parallele;
2) Gegenbewegung (motus contrarius);
3) Seitenbewegung (motus obliquus).

(Der L. lasse in 64, 65 u. 66 die Stimmen mit einander nach ihrer harmonischen Bewegung vergleichen. In 66ᵈ,ᵉ,ᶠ und 67ᵈ,ᵉ kommen da, wo sich nur grade Bewegung findet, die verbotenen Quinten und Octaven vor.)

Digitized by Google

2) Harmonieverbindungen, in denen auch die leitereignen Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Anwendung kommen.

§. 35.

In den bis jetzt gebildeten harmonischen Sätzen kamen nur die drei leitereignen Dreiklänge der diat. Tonleiter: I IV V vor. Von den übrigen wollen wir nun die der 2., 3. u. 6. Stufe in unsere Beispiele hereinziehen.

In 69ª folgt auf den C-Dreiklang der von a. Die a-Harmonie hat zwei Töne mit der von C gemein; beide Harmonieen hängen durch zwei Töne zusammen. Spielen wir 60ª, so nehmen wir sogleich durch unser Gefühl wahr, daß beide Harmonieen auch in naher innerer Beziehung stehen. Ob wohl nun die a-Harmonie der von C, oder allgemein ausgedrückt: ob wohl die sechste leitereigne Dreiklangsharmonie der tonischen so nahe steht, als die fünfte oder vierte? — Um das aufzufinden, bedienen wir uns folgendes Mittels. Wir wissen, daß man am Schlusse eines größern Tonstückes gern die Harmonieen V I mit einander abwechseln läßt. V bezieht sich, wie wir wissen, so ganz unmittelbar auf I. Nun wollen wir auch so vi I mit einander abwechseln lassen. Man spiele Beisp. 69ᶜ. Könnte man ein Tonstück so abschließen? Gewiß nicht. So lehrt uns dieses Beispiel deutlich, daß der a-Dreiklang dem C-Dreiklange ferner steht als der G-Accord. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß auf vi nicht I folgen könne, sondern eben nur das, daß vi der tonischen Harmonie ferner steht als V. In 69ᵇ nimmt sich zwar der Harmonieenschritt vi I nicht gut aus; ganz gut dagegen in 69ᵉ. — Die 6. leitereigne Dreiklangsharmonie geht seltner unmittelbar, sondern lieber durch andere Harmonieen in die tonische. So folgt in 69ᵈ auf a-moll die F-, in 69ᵉ die G-Harmonie, darauf dann C. (Man kann 69ᵉᵉ an e anhängen und zu einem Beispiele verbinden.) — In 69ᶠ folgt die G-Harmonie so auf die von a, daß fehlerhafte Fortschreitungen (Quinten und Octaven) entstehen. —

In 70ª folgt auf den C-Dreiklang der von e-moll. Die e-Harmonie hängt äußerlich durch zwei Töne mit der von C-dur zusammen. Spielen wir Beisp. 70ᶜ, so fühlen wir, daß sich die Harmonieen C und e (I m) gut verbinden, also innerlich auch in

Digitized by Google

Verbindung stehen. Ob aber auch so III und I? Man spiele Beisp. 70ᵃ und 70ᵇ. Beisp. 70ᵇ, wie ein Satzschluß gearbeitet, läßt uns deutlich fühlen, daß III nicht so mit I abwechseln kann, als V mit I; daß die Harmonie III der tonischen Harmonie ferner steht als V. Der Harmonieenschritt e F in 70ᶜ nimmt sich recht gut aus. Wie der Dreiklang der 6. Stufe, so kann auch wohl der der dritten einmal unmittelbar in die tonische Harmonie übergehen; gewöhnlich schließen sich beide lieber an andere leitereigne Harmonieen, insbesondere gern an die Dominantharmonieen an. —

In 71ᵃ folgt auf die C-Harmonie die zweite leitereigne Dreiklangsharmonie. Wir fühlen, daß sich C und d, obgleich diese Harmonieen keinen Ton gemeinschaftlich haben, gut verbinden. Folgt nun auf d-moll die C-Harmonie, und so, wie in 71ᵃ, so nimmt sich dieser Harmonieenschritt nicht gut aus. Beisp. 71ᵇ läßt uns sehr deutlich fühlen, daß auch die d-Harmonie der tonischen nicht so nahe steht, als eine der Dominantharmonieen. In 71ᶜ,ᵈ,ᵉ geht die zweite leitereigne Harmonie stets in die Dominantharmonie über. So nimmt sich die Harmonieverbindung II in ganz gut aus. — Wir merken hier noch an, daß die Dreiklänge C d nicht so, wie bei 71ᶠ, nicht in grader Bewegung aufeinander folgen dürfen; es entstehen dann Quinten und Octaven. —

So haben wir denn erkannt, daß von den leitereignen Dreiklängen die der 2., 3. u. 6. Stufe der tonischen Harmonie ferner stehen als die der 4. u. 5. Stufe. Es ergibt sich hieraus, daß auch in den Beziehungen der Harmonieen auf einander Fernengrade stattfinden. In der Regel schließen sich die 2., 3. u. 6. leitereigne Dreiklangsharmonie an die der 4. u. 5. Stufe an, und durch diese beziehen sie sich auf die tonische Harmonie. Indem nun die Dominantharmonieen die 2., 3., 6. und — wie wir später sehen werden, auch die — 7. leitereigne Harmonie an sich ziehen, ihre Verbindung mit der tonischen vermitteln; so üben sie eben dadurch eine gewisse Herrschaft unter den Harmonieen aus, und nun ist uns klar, warum man sie Dominant- (herrschende) Harmonieen genannt. Der Ausdruck „Dominant" gibt also an sich nicht den Sitz der 4. u. 5. leitereignen Harmonie an, sondern deutet deren Rang und Stellung zu den übrigen leitereignen Har-

Digitized by Google

monieen an. — Man kann mit den Harmonieen I IV V recht gut ein Tonstück verfertigen; nicht so aber mit I n III VI. Das ist ein deutlicher Beweis, daß II, III u. VI einer Vermittlung mit der tonischen Harmonie bedürfen.

Wir betrachten noch einige harmonische Sätze. In 72a u. b geht die 6. leitereigne Harmonie in die zweite über, durch diese in die fünfte, und durch diese in die tonische. In 73 geht a-moll in die e-moll-Harmonie über, durch diese dann in die F-Harmonie ꝛc. Siehe auch Beisp. 74a u. aa. (74a u. aa können zu einem Beispiele verbunden werden.) Also auch in den Beispielen 72, 73, 74 werden die Harmonieen der 2., 3. u. 6. Stufe durch die Dominantharmonieen mit der tonischen verknüpft.

(Die Beispiele 69d, e mit ee, 70e, 71c, d, e, 72, 73 u. 74 werden in verschiedenen Tönen ausarbeitet, alle Sätze unter 69 bis 74 in allen Tonarten eingespielt. Der Schüler soll aber dabei — denken und fühlen! —)

Anwendung aller leitereignen Dreiklänge.

Harmonisirung der diatonischen Tonleiter.

§. 36.

In 61e finden wir in der Oberstimme die drei ersten Töne der C-Tonleiter (c d e); in 63d die Töne e f g a. Die angezogenen Beispiele zeigen uns, wie wir die ersten sechs Töne der diatonischen Tonleiter mit Harmonieen versehen, d. i. harmonisiren können. Siehe Beisp. 75a. Wenn wir nun noch h und c mit untergelegten Harmonieen hinzufügen, so haben wir die ganze Tonleiter harmonisirt vor uns. Siehe Beisp. 75a mit b. Der 1., 3., 5. u. 8. Ton der Scala haben den C-, der 4. u. 6. Ton den F-, der 2. u. 7. Ton den G-Dreiklang unter sich. —

Zu der Harmonisirung der C-Tonl., wie sie uns Beisp. 75 zeigt, sind wir auf eine mehr äußerliche Weise (durch Zusammenstellen früherer Sätzchen) gekommen. Wir wollen nun versuchen, ob wir nicht auf einem andern Wege die Harmonisirung der Tonleiter gewinnen können. — In den drei Harmonieen der Harmonieverbindung C F G C liegen alle Töne der diatonischen Tonleiter, wie dieß Beisp. 75c anschaulich darstellt. (Siehe die hinter den Accordtönen befindlichen Ziffern.) Es hat also auch jeder Ton der Ton-

Digitized by Google

leiter in dieser Harmonieverbindung seinen Baßton (Grundbaß). In 75ᵉ haben die Töne e, g u. c den Baßton c; f a (u. c) den Baßton f; d (g) u. h den Baßton g. So ergibt sich denn hieraus, daß auch nach jener so einfachen und natürlichen Harmonieverbindung I IV V I der 1., 3., 5. u. 8. Ton der Tonleiter die Tonica (s. 75ᵈ), der 4. u. 6. Ton die Subdominante (s. 75ᵉ), der 2. u. 7. Ton die Dominante (s. 75ᶠ) zum Grundbasse bekommen. Beisp. 75ᵍ u. ᵍᵍ zeigt die auf- und absteigende diat. Tonleiter von C mit diesen Grundbässen versehen.

(Man spiele dieß Beispiel vor und lasse noch zu einigen Tonleitern die Grundbässe so setzen.)

(Der Lehrer schreibe 75ᵍ an die Arbeitstafel. Darauf fahre er folgendermaßen fort.)

Dieß Beispiel ist zweistimmig; es hat eine Oberstimme (Melodie) und eine Unter- oder Baßstimme. Wir wollen es vierstimmig setzen. Es müssen da unter jeden Melodieton noch zwei Töne kommen. Wir gewinnen diese, wenn wir über den Bässen die Accorde ausschreiben, auf die uns die Baßtöne hinweisen. Hiebei verfahren wir nun also: der Ton c hat den Grundbaß c. Der Grundbaß gibt uns an, welchen Accord wir auszuschreiben haben, der obere Ton, in welcher Lage derselbe auszuschreiben ist. Hier haben wir also den C-Dreiklang in der Octavlage auszuschreiben. Von oben herein heißt dieser Accord in der Octavlage: c g e. Hier sind noch die Töne g u. e hinzuschreiben. (Dieß geschieht nun an der Tafel, auf dem Papier ꝛc.). Der Ton d hat den Grundbaß g. Es ist hier der G-Accord in der zweiten Lage auszuschreiben. Der G-Dreiklang in der Quintlage heißt von oben herein d h g. h u. g sind noch auszuschreiben. U. s. w.

(Fährt man so fort, so entsteht aus 75ᵍ, ᵍᵍ Beisp. 75ʰ, ʰʰ.)

Da, um 75ʰ zu singen, vier Stimmen erforderlich sein würden, so nennt man dieß Beispiel ein vierstimmiges. Wir haben also die Tonleiter hier vierstimmig bearbeitet vor uns. Da ein Dreiklang nur drei verschiedene Töne hat und dieß Beispiel nur aus Dreiklängen besteht, so muß stets ein Ton doppelt genommen worden sein. Wir sehen sogleich, daß durchweg der Grundton verdoppelt worden ist.

Da, wo der Dominantdreiklang auf den Subdominantdreiklang folgt, entstehen Quinten und Octaven. Wir können selbige auf dieser Stufe des Unterrichts noch nicht vermeiden.

Digitized by Google

Aufgabe. Der Schüler harmonisirt nun die Tonleitern von C bis Cis und von C bis Ces und spielt diese harmonisirten Tonleitern ein. Bei der schriftlichen Arbeit schreibt er sich erst die Tonleiter auf, setzt dann die Grundbässe und schreibt darauf die Dreiklänge aus. Die Quinten und Octaven möge er stets durch Klammern anzeigen.

Fortsetzung.

§. 37.

In der Harmonieverbindung I IV V (I) bei 75^c hat der Ton $\overline{c}$ zwei Grundbässe: c u. f; und so tritt er hier in doppelter Beziehung auf, als Octave und Quinte. Es ist natürlich nicht gleich, ob ein Ton als Quinte oder Octave oder Terz auftritt; in jeder dieser Beziehungen nimmt er sich anders aus, nach jeder fühlen wir ihn ja als ein anderes Glied eines anderen Accordes. Es entsteht nun die Frage, ob nicht jeder Ton der Tonleiter als Octave und Quinte aufgefaßt und harmonisirt werden kann. Daß dieß geht, zeigt uns Beispiel 76^a. Hier ist dem Tone c erst die C-, dann die F-Harmonie untergelegt worden. Der Ton d hat erst den d-, dann den G-Dreiklang unter sich. $\overline{e}$ ist erst mit dem e-, dann mit dem a-Dreiklange harmonisirt worden ꝛc. Jeder Melodieton ist hier erst Octave, dann Quinte. — Beisp. 76^b zeigt die absteigende Tonleiter in gleicher Weise harmonisirt.

In 75^h erschien der einzelne Melodieton bald als Octave, bald als Quinte, bald als Terz (der Schüler weise die Wahrheit dieses Satzes nach); in 76^a erschien jeder Ton der Melodie als Octave und Quinte. In dem Beisp. 77^a sind nun jedem Tone der C-Tonleiter drei verschiedene Dreiklangsharmonieen untergelegt worden; jeder erscheint hier als Octave, Terz und Quinte eines Dreiklanges. $\overline{c}$ z. B. ist Octave (Grundton) im C-, Terz im a-, Quinte im F-Dreiklange; $\overline{d}$ Octave im d-, Terz im ^{o}h-, Quinte im G-Dreiklange u. s. f. —

In den Beispielen bei 76 u. 77 kommen nun alle leitereigenen Dreiklangsharmonieen vor. Wir richten jetzt unsere Aufmerksamkeit wieder einmal auf die Beziehungen, in denen die leitereignen Dreiklänge in den genannten Beispielen zu einander stehen. In 76^a folgt nach der C- die F-Harmonie. Hören wir beim Spielen mit

Digitized by Google

dem F-Accorde auf, so fühlen wir uns bekanntlich nach dem C-Accord hingezogen. In 76ª folgt aber d-moll. Da vorher auf C-dur die Harmonie der Quarte folgte, so erwartet man auch im 2. Takte nach d-moll einen ebensolchen Harmonieenschritt. Brechen wir mit d-moll, ferner mit G-dur ab, so fühlen wir deutlich beide Harmonieen als bezügliche, als abhängige Harmonieen. Wir könnten jetzt nach der Dominantharmonie C-dur folgen lassen (man lasse die C-Harmonie in Terzlage folgen); hier folgt aber e-moll. — Spielen wir von vorn bis zur e-Harmonie des 3. Taktes, so fühlen wir, daß wir von der tonischen Harmonie wieder abgekommen sind. Es folgt nun nach e-moll a-moll, F-dur, h vermindert, G-dur und dann erst die tonische Harmonie. Nach so vielen bezogenen Harmonieen macht die Beziehungsharmonie im 5. Takte einen überaus angenehmen Eindruck. Es ist uns wie einem, der, nachdem er auf den Wogen des Meeres lange umhergetrieben, auf einmal Land betritt und festen Fuß faßt. Ganz befriedigt indeß die tonische Harmonie hier nicht, besonders darum nicht, weil sie in Quintlage auftritt. Dieser und andere Umstände, die wir hier noch nicht angeben können, bewirken, daß man immer noch Fortsetzung erwartet. Auffallend ist es, daß unser Beispiel mit den Harmonieen m-I abschließt. Wir wissen bereits, daß nicht m-I, sondern entweder V-I oder IV-I als Schlußformel vorkommt. Genau genommen ist aber auch in unserm Beispiele kein ordentlicher Schluß; wir werden durch die Ordnung, in der die Dreiklänge hier aufeinander folgen, in die tonische Harmonie gleichsam hineingetrieben. —

Man betrachte nun auch 76ᵇ in Bezug auf die Beziehungen der Harmonieen. Hier bezieht sich F durch °h, e, a, d u. G auf C. Wenn auch eine Harmonie der tonischen nahe steht, so kann sie doch auf großem Umwege in ihre Beziehungsharmonie geführt werden. Bemerke, wie der zweite Theil unseres Beispiels ganz denselben Harmonieengang hat, der im ersten sich findet.

(Diese Beziehungen der Harmonieen auf einander und auf die tonische Harmonie dem Schüler fühlen zu lassen, möge man aus Beisp. 76 u. 77 erst den ersten Takt, dann den ersten Takt und den ersten Acc. des 2. Taktes, dann die beiden ersten Takte, dann die beiden ersten Takte und den ersten Acc. des 3. Taktes u. s. f. vorspielen und nach jedem Schlusse den Schüler sein Gefühl beobachten lassen.)

In den Beispielen 76 u. 77 bemerken wir, daß jeder Takt eine Nachahmung des ersten ist. Wie in 76ª der erste Melodieton

Digitized by Google

zuerst Octave, dann Quinte, der erste Altton Quinte, der zweite Terz, der erste Tenorton Terz, der andere Octave von dem betreffenden Baßtone; wie endlich der 2. Baßton eine Quarte vom ersten entfernt ist; grade so ist das nun in jedem der folgenden Takte. Unsere Beispiele heißen, weil in ihnen der erste Takt von verschiedenen Tönen aus ganz treu nachgebildet wird, Sequenzen*), auch harmonische Reihen. „Harmonische Reihe" soll hier bedeuten „Harmonieen, in einer gewissen Ordnung (Reihe) aufeinander folgend". — Ein Fortschritt aus einer Harmonie in eine andere heißt ein Harmonieenschritt. Lassen wir auf den C-Dreiklang den Molldreiklang von a folgen, so hat ein Harmonieenschritt in die Sexte, ein Sexten-Harmonieenschritt stattgefunden. Die Größe eines Harmonieschrittes wird bestimmt nach der Entfernung, in der der zweite Baßton vom ersten steht. Es gibt sonach Secunden-, Terzen-, Quarten-Harmonieenschritte ꝛc. Beisp. 76b enthält Quarten- und Unterquinten-Harmonieschritte. Würden wir die Baßtöne alle in der Richtung nach oben aufeinander folgen lassen, so würden wir lauter Oberquartenschritte haben. Da es nun aber in Bezug auf die Harmonieen gleich ist, ob der Baßton eine Octave höher oder tiefer steht, so können wir unbedenklich von 76b sagen, daß es lauter Quarten-Harmonieenschritte habe. In 77 finden wir demgemäß lauter Sexten-, in 76a Quarten- und Sexten harmonieenschritte.

Aufgabe. Jedes der Beispiele 76 u. 77 wird in 8 Tonarten ausarbeitet und in allen eingespielt.

4) Weite oder zerstreute Harmonie

§. 38.

Wird ein Accord dergestalt angeschlagen, daß seine Intervalle so eng, so zusammengedrängt als möglich bei einander liegen, so sagt man, daß er in enger Lage oder in enger Harmonie stehe. Siehe Beisp. 78a. Der Accord bei 78a würde auch dann noch in enger Lage stehen, wenn der Baßton eine Octave tiefer genommen würde. Liegen nun aber die einzelnen Accordtöne so, daß von einem zum andern eine, zwei Accordtonstellen ꝛc. übersprungen worden, wie in 78b, c, d, dann nennt man ihre Lage weite oder

*) Sequenz kommt her von sequi, d. h. folgen, nachfolgen.

Digitized by Google

auch zerstreute Harmonie. Bei e und f ist die Tenorstimme sehr weit von der Altstimme entfernt. Baß und Tenor sondern sich hier von Alt und Sopran förmlich ab; zwischen beiden Stimmenpaaren ist eine große Kluft. Die Bestandtheile eines Accordes, in dieser Weise auseinander zu halten, ist nicht statthaft. In der Regel läßt man im vierstimmigen Satze die nächste Stimme selten über eine Octave hinaus sich entfernen.

Wir setzen nun Beisp. 66a, b, c in zerstreute Lage. Es wird dieß bewerkstelligt, wenn wir die Altstimme eine Octave tiefer stellen und sie so zur Tenorstimme machen. Die Tenorstimme genannter Beispiele wird dann zur Altstimme. Siehe Beisp. 79a, b, c.

(Der Schüler arbeite die Harmonieverbindung I. IV V I in mehrern Tonarten nach 79a, b, c in weiter Harmonie aus und spiele sie in allen ein. Beim Vorspielen lasse man ihn jedes Beispiel erst in enger, dann in weiter Harmonielage vorspielen.)

Dritter Abschnitt.

Die Molltonleiter, die leitereignen Dreiklänge in Moll. Verbindungen dieser Dreiklänge ꝛc.

a) Die Molltonleiter und ihre chromatischen Zeichen.

1) Die Normaltonleiter.

(Entwickelung derselben.)

§. 39.

Außer der diatonischen Tonleiter, die nach einander zwei ganze, eine halbe, drei ganze und eine halbe Tonstufe hat, lernten wir schon früher die unter 80b—f befindlichen Tonreihen als andere diatonische Scalen kennen. Man hat jeder einen eignen Namen gegeben; mit diesen wollen wir sie auch benennen. Bei 80 ist der Name jeder Scala zu lesen. —

Aus der diat. Scala von C (wir können sie also auch jonische Tonleiter nennen) gingen 7 leitereigne Dreiklänge hervor, die wir mannigfach in harmonischen Sätzen verarbeiteten. In jedem dieser

Digitized by Google

harmonischen Sätze war die tonische Harmonie Grundlage der ganzen Harmonieverbindung. Wir wollen nun sehen, ob sich aus den diatonischen Scalen, die Beisp. 80 von b bis f zeigt, das harmonische Leben in gleicher Weise entwickeln kann. — Das ist uns zuvörderst sogleich einleuchtend, daß über jedem Tone dieser Scalen ein leitereigner Dreiklang gebildet werden kann. Siehe Beisp. 81ª–ᵉ. Versuchen wir nun Harmonieen zu verbinden. In den drei Harmonieen, die die C-Tonleiter auf ihrer 1., 4. u. 5. Stufe hat, liegen alle Töne dieser Scala. Die Harmonieen der 4. und 5. Stufe stehen in der nächsten Beziehung zur tonischen Harmonie. Wir verbinden nun mit der ersten Harmonie der dorischen Tonleiter die vierte. Man sehe und spiele 82ª. Klingt dieß Beispiel gut? — Wir verbinden mit der ersten Harmonie der dorischen Tonleiter die der 5. Stufe. Man sehe und spiele 82ᵇ. Klingt dieß Beispiel gut? — Auf beide Fragen müssen wir antworten: Nein. Aber wie kommt es doch, daß d: i IV i und d: i v i hier nicht gut klingen, da doch die erste der genannten Harmonieverbindungen in 76ª im 2. Takte, die zweite in 74ᵃᵃ im 1. Takte nichts Anstößiges hatte? Antwort: In 76ª ist d nicht tonische, G nicht Subdominantharmonie, wie in 82ª, sondern beide Harmonieen sind dort bezügliche. In 82ª,ᵇ beginnt und schließt der harmonische Satz mit der d-Harmonie; d-moll ist hier Grundlage des Satzes, G-dur soll sich als Subdominant-, a-moll als Dominantharmonie auf d beziehen. G-dur klingt aber als Subdominantharmonie, auf d-moll bezogen, etwas herbe, sowie auch a-moll, als Dominantharmonie auf d-moll bezogen, nicht befriedigt. Nehmen wir für G-dur g-moll, für a-moll A-dur, dann werden diese harmonischen Sätze recht wohlklingend. Beisp. 82ᶜ zeigt nun die Harmonieverbindung d-g-A-d. (Man spiele sie.) Aus ihren Tönen entwickelt sich die Tonleiter bei 83ª. Es weicht diese in zwei Tönen von der dorischen ab, aus der sie hervorgegangen. — Verbinden wir aus den leitereignen Dreiklängen der phrygischen Tonleiter die 1. u. 4., so hören wir eine weiche, angenehme Harmonieverbindung. Siehe 82ᵈ. Verbinden wir hier den ersten und fünften Dreiklang, so erhalten wir wieder einen unbefriedigenden harmonischen Satz. Man spiele 82ᵉ. In 82ᵈ u.ᵉ soll e-moll tonische, a-moll Subdominant-, ºh Dominantharmonie sein. ºh kann aber nicht Dominantharmonie sein. Da, wie wir aus 82ᵇ wissen, ein Molldreiklang auch nicht als Dominantharmonie vorkommen kann, so würde uns

Digitized by Google

in 82e mit dem Mollaccorde von h auch nicht gedient sein. Wir nehmen nun hier H-dur und erhalten — eine recht angenehme, völlig befriedigende Harmonieverbindung. Man sehe und spiele nun 82f. Aus den Tönen dieser Harmonieverbindung erhalten wir die Tonleiter bei 83b. Sie weicht in zwei Tönen von der phrygischen ab, aus der sie hervorgegangen. — Aus 82g, aus der Verbindung der 1. u. 4. leitereignen Dreiklangsharmonie der lydischen Tonleiter entstanden, ersehen wir sogleich, daß sich °h, wenn es Subdominantharmonie von F sein soll, herbe ausnimmt. Nehmen wir statt °h die B-Harmonie, dann klingt auch dieser Satz recht gut. Beisp. 82h, in welchem die 1. u. 5. Harmonie der lydischen Tonleiter verbunden sind, klingt gut. Siehe nun 82i. Aus den Tönen der Accorde F, B u. C geht die Tonleiter bei 83c hervor. Sie unterscheidet sich durch einen Ton von der lydischen, aus der sie hervorgegangen. — Beisp. 82k, in welchem der 1. und 4. Dreiklang der mixolydischen Tonleiter verbunden sind, klingt gut; Beisp. 82l verlangt auf der 5. Stufe den Durdreiklang. Siehe 82m. Aus den Tönen der Harmonieen G C D geht die Tonleiter bei 83d hervor. Es weicht diese von der mixolydischen wie die vorige, auch nur in einem Tone ab. — Die Harmonieverbindung bei 82n, aus der 1. und 4. Dreiklangsharmonie der äolischen Tonleiter gebildet, klingt gut; die bei 82o, aus der 1. u. 5. Harmonie der genannten Tonleiter entstanden, verlangt statt der e-moll-die E-dur-Harmonie. Man nehme einmal hier stets E-dur für e-moll. (Siehe und spiele 82p.) Aus den Tönen der Harmonieen a d u. E entsteht die Tonleiter bei 83e. Es weicht diese in einem Tone von der äolischen ab.

So haben wir denn aus jeder der bei 80b—f aufgestellten diatonischen Tonleitern die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen zu bilden gesucht. In jeder dieser Verbindungen mußten — so verlangte es unser Gefühl — einer oder einige Töne anders genommen werden, als sie diese Tonleitern ursprünglich haben. Im Verlauf dieses §. sind wir zugleich zu der wichtigen Erkenntniß gelangt, daß nur ein Dur- und Mollaccord tonische, nur ein Dur- und Mollaccord Subdominant-, nur ein Duraccord Dominantharmonie sein kann. Daß der kleine Dreiklang nicht Subdominant- und Dominantharmonie sein kann, zeigten uns gleichfalls die betreffenden Beispiele; daß er nun noch viel weniger tonische Harmonie sein kann, folgt von selbst. —

Digitized by Google

Indem wir aus den in gezeigter Weise aus der dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen und äolischen Tonleiter gebildeten ersten Harmonieverbindungen Tonleitern auszogen, so gestalteten sich jene bei 80^{b}—^{f} um zu den bei 83 befindlichen. Die 5 Tonleitern bei 83 zerfallen nun ihren innern Verhältnissen nach in zwei Arten. Die von f und g sind gleich der von C; die von d, e und a sind einander auch völlig gleich. In den letztgenannten Scalen finden wir eine große, eine kleine, zwei große, eine kleine, eine übermäßige und eine kleine Secunde aufeinander folgend. Da in den Scalen von d und e zwei chromatische Zeichen sind, die von a aber nur eins hat, so müssen wir letztere als die einfachste Tonleiter dieser Gattung ansehen. Die Tonleiter bei 83^{e} ist nun aber unsere

Molltonleiter,

und da diese in Noten sich unter allen Molltonleitern am einfachsten darstellt, die

Normal-Molltonleiter.

Molltonleiter heißt sie, weil ihr dritter Ton eine Mollterz, ihr erster Dreiklang ein Molldreiklang und ihr ganzer Charakter fühlbar ein weicher ist. Der weiche Charakter der Mollscala ist offenbar bedingt durch ihre Tonschritte (Intervalle). In dieser Beziehung fällt uns sogleich auf, daß sie drei halbe Tonschritte hat, die zu den drei ganzen ein Gegengewicht bilden. Man singe 84^{a} und 84^{b}. Der Ton f (der 6. Ton in der a-Tonleiter) schmiegt sich so innig an e (den 5. Ton) an, daß er uns fühlbar einladet, zurück zu gehen. Der Tonschritt f gis ist etwas schwierig, es gehört eine gewisse Energie dazu, diesen Schritt zu wagen. Doch liegt grade in diesem Fortschritte, wird er zart gesungen, etwas besonders Charakteristisches.

Die diat. Tonleiter von C heißt nun, der von a-moll gegenüber, Durtonleiter. Diesen Namen bekommt sie, weil ihre Terz eine große, ihr erster Dreiklang ein Durdreiklang, besonders aber weil ihr Charakter ein festerer, gewissermaßen ein härterer ist. — Der Begriff diatonische Tonleiter ist uns nun ein Gattungsbegriff. Arten derselben sind die Dur- und Molltonleiter.

Wir haben bei der Bezeichnung der Dreiklänge mit Buchstaben uns bereits daran gewöhnt, einen großen Buchstaben als Zeichen des Dur-, einen kleinen als Zeichen des Molldreiklanges anzusehen. Wenn wir nun in der Folge (der Kürze wegen) „C-Tonleiter“,

Digitized by Google

„c-Tonleiter" schreiben, so deuten wir auch hier durch den großen Buchstaben die Dur-, durch den kleinen die Molltonleiter an. —

Zusatz über die Molltonleiter.

Ueber die Molltonleiter sind die Theoretiker immer noch verschiedener Meinung: Viele nehmen eine doppelte Molltonleiter an, oder doch eine solche, die aufwärts einige Töne anders hat als abwärts. In André's sonst trefflichem Lehrbuch der Tonsetzkunst lesen wir über diesen Gegenstand auf S. 38 Folgendes:

„Anfänglich ließ man beide Tonleitern auf- und abwärts durch dieselben Intervalle fortschreiten, z. B.

c d e f g a h c — c h a g f e d c;

a h c d e f g a — a g f e d c h a.

Da man aber der Molltonleiter eine der Durtonleiter ähnliche Schlußform geben wollte, so erhöhte man deren 7. Stufe um einen kleinen halben Ton; damit nun aber hierdurch keine größere Fortschreitung als diejenige einer großen Secunde entstehe, so erhöhte man auch die 6. Stufe um einen kleinen halben Ton, und gab nun der Molltonleiter, aufwärts gehend, folgende Form:

a h c d e fis gis a.

abwärts aber blieb es beim Alten."

Die äolische Tonleiter, aus der unsere Molltonleiter hervorgegangen, heißt allerdings abwärts so, wie aufwärts, und sie wurde früher, insbesondere in Choralmelodieen, auch so verbraucht. Man vergesse aber nicht, daß in jener Zeit das harmonische Leben der Musik noch wenig ausgebildet war. Wie sich das reiche harmonische Leben der Musik vollkommener ausbildete, da erst wurde auch das Wesen der Tonart tiefer erforscht und erfaßt, und nun ergab sich's nach und nach, daß neben der jonischen Tonleiter nur noch unsere Molltonleiter, die sich aus der äolischen Tonleiter herausgebildet, Grundlage der in melodischer und harmonischer Hinsicht so vollkommen ausgebildeten neuern Musik sein konnte, während die anderen diatonischen Tonleitern, die zwar auch das Wesen der Tonart, wenn auch in großer Allgemeinheit, an sich tragen, antiquirt wurden. Nun haben freilich unsere Theoretiker lange noch geglaubt, daß unserer Molltonleiter aufwärts die große Sexte und große Septime, abwärts die kleine Sexte und kleine Septime wesentlich angehören. Sie wurden durch gewisse einzelne Erscheinungen getäuscht. Der neuern Zeit war es vorbehalten geblieben, diesen interessanten Gegenstand vollkommen in's Klare zu bringen. Unsere Entwickelung der Molltonleiter wird den Leser gewiß überzeugt haben, daß die oben aufgestellte Mollscala die wahre, allein richtige Molltonleiter ist. Der spätere Unterricht wird aber vollends alle etwa noch vorhandene Zweifel wegnehmen. —

2) Vergleichung der Normalmolltonleiter mit der Normaldurtonleiter.

§. 40.

Die beiden diatonischen Normaltonleitern stimmen darin überein, daß jede acht Töne hat, von denen der letzte die Octave vom

Digitized by Google

ersten ist. Verschieden sind sie theils in der Lage der ganzen und halben Tonstufen, insbesondere aber auch durch den übermäßigen Secundenschritt, der nur der Molltonleiter eigen ist. Bildlich dargestellt sind die Tonschritte jeder dieser Scalen so:

C: * * * * * * * *

a: * * * * * * * *

Da die C- und a-Tonleiter 6 Töne mit einander gemeinschaftlich haben, so nennt man sie deßhalb verwandt. Die verwandte Molltonleiter einer Durtonleiter liegt stets eine Mollterz tiefer als diese.

3) Transponirte Molltonleitern.

§. 41.

Bei der Bildung der transponirten Durtonleitern gingen wir von C aus dem Ober- und Unterquintenzirkel nach. Die Molltonleitern folgen gleichfalls nach der Ordnung dieser Zirkel auf einander; also von a aus nach dem Quintenzirkel: a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, fisis, cisis, gisis = a; nach dem Quartenzirkel: a, d, g, c, f, b, es, as, des, ges, ces, fes, bebe = a. — Bei der schriftlichen Bildung der Molltonleitern verfahren wir nun ebenso, wie bei der schriftlichen Bildung der Durtonleitern. Wir schreiben also bei Bildung der e-Scala die Töne von e bis ē auf, wie sie auf den Untertasten des Claviers liegen; bezeichnen dann durch Bögen unterhalb, wo die ganzen, durch Bögen oberhalb, wo die halben, durch eine Klammer, wo die übermäßige Secunde liegen soll; sehen darauf zu, ob sich in der aufgeschriebenen Tonreihe die Tonstufen also finden. Wir sagen dann: Von e-f ist eine kleine Secunde, es soll aber eine große sein; (es wird sogleich ein ♯ vor f gesetzt und weiter gesprochen:) von e-fis ist eine große Secunde. Von fis-g ist ꝛc. ꝛc. Von c-d ist eine große Secunde, es soll aber eine übermäßige sein; (es wird ein ♯ vor d geschrieben und weiter gesprochen:) von c-dis ist eine übermäßige Secunde. Von dis-e ist ꝛc. Die Molltonleiter von e heißt nun:

e fis g a h c dis e.

(So lasse man noch eine bedeutende Anzahl Molltonleitern bilden; erst dem Quinten-, dann dem Quartenzirkel folgend. Siehe Beisp. 85.)

Schwächern Schülern dürfte es beim mündlichen Bilden einer Molltonleiter zur Erleichterung dienen, wenn sie sich lebhaft an die verwandte Durtonleiter erinnern. Da die Molltonleiter alle Töne,

Digitized by Google

den vorletzten ausgenommen, mit der verwandten Durtonleiter gemein hat, so sagt man z. B. bei der e-moll-Tonleiter von e aus bis zum sechsten Töne der G-Tonleiter, den vorletzten aber (d) nimmt man einen halben Ton höher, als er in der G-Scala steht. Siehe Folgendes:

g a h c d e fis g a h c d e fis g.
e fis g a h c dis e

Aufgabe. Der Schüler schreibt eine Anzahl Molltonleitern in's Arbeitsbuch ein, lernt sie ihren Tönen nach auswendig, merkt sich die Zahl und die Namen ihrer chromatischen Zeichen und spielt und singt sie.

4) Die chromatische Vorzeichnung der Molltonleiter.

§. 42.

Von einem Tonstücke, dem eine Molltonleiter zum Grunde liegt, sagt man, es gehe aus Moll oder aus der und der Molltonart. Wie man in Dur alle chromatischen Zeichen der dem Tonstücke zum Grunde liegenden Tonleiter auf dem Papiere vornhin schreibt oder vorzeichnet, so sollte das nun auch in Moll geschehen. Doch findet hier eine Abweichung statt. Die a-moll-Tonleiter hat ein Kreuz, gis; man zeichnet aber in a-moll kein Kreuz vor. Die e-moll-Tonleiter hat zwei Kreuze, fis, dis; man zeichnet hier aber bloß fis vor. So hat die h-Tonleiter drei Kreuze: fis, cis, ais; vorgezeichnet werden aber nur fis und cis. Folgende Tabelle A zeigt die chromatischen Zeichen, die jeder Molltonleiter wesentlich angehören; Tabelle B aber die, welche nach herkömmlichem Brauch vorgezeichnet werden.

A.

Die chromatischen Zeichen der Molltonleitern.

a: gis.
e: fis, dis.
h: fis, cis, ais.
fis: fis, cis, gis, eis.
cis: fis, cis, gis, dis, his.
gis: fisis, cis, gis, dis, ais.
dis: fis, cisis, gis, dis, ais, eis.
ais: fis, cis, gisis, dis, ais, eis, his.
eis: fisis, cis, gis, disis, ais, eis, his.

Digitized by Google

d: b, cis.
g: b, es, fis.
c: es, as.
f: b, as, des.
b: b, es, des, ges.
es: b, es, as, ges, ces.

B.

Die chromatiſchen Zeichen, welche in den Molltonleitern vorgezeichnet werden.

a: 0. (Wie in C-dur.)
e: fis. (Wie in G-dur.)
h: fis, cis. (Wie in D-dur.)
fis: fis, cis, gis. (Wie in A-dur.)
cis: fis, cis, gis, dis. (Wie in E-dur.)
gis: fis, cis, gis, dis, ais. (Wie in H-dur.)
dis: fis, cis, gis, dis, ais, eis. (Wie in Fis-dur.)
ais: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his. (Wie in Cis-dur.)
eis: fisis, cis, gis, dis, ais, eis, his. (Wie in Gis-dur.)

---

d: b. (Wie in F-dur.)
g: b, es. (Wie in B-dur.)
c: b, es, as. (Wie in Es-dur.)
f: b, es, as, des. (Wie in As-dur.)
b: b, es, as, des, ges. (Wie in Des-dur.)
es: b, es, as, des, ges, ces. (Wie in Ges-dur.)

Betrachten wir die chromatiſchen Zeichen der unter A aufgeführten Molltonleitern, ſo bemerken wir zunächſt, daß bei dieſen Zeichen mannigfach von der Ordnung, in der ſie bei den Durtonleitern aufeinander folgen, abgewichen wird. Das erſte Kreuz iſt hier gis, nicht fis. Die Tonleiter von e hat zwar fis, als zweites Kreuz aber nicht cis, auch nicht gis, ſondern dis. Die h-Tonleiter hat fis, cis, nun aber als drittes Kreuz ais. In der gis-Tonleiter kommt ſchon doppel-fis vor, während noch unerhöhte Töne vorhanden ſind. Die dis-Tonleiter läßt doppel-fis wieder fahren und nimmt dafür wieder einfach fis an, hat aber doppel-cis. U. ſ. w. — In d-moll finden wir b und cis; alſo ein Be und ein Kreuz. Die

Digitized by Google

g-Tonleiter hat b, es und — fis. Die c-Tonleiter hat es u. as, be aber nicht. In f-moll fehlt zwischen b und as das Zeichen es. U. s. w.

Die oben aufgeführte Molltonleiter ist die allein richtige, und es gehören also die unter A von einer jeden aufgeführten chromatischen Zeichen auch jeder eigenthümlich und wesentlich an, und sollten dieselben darum auch vorgezeichnet werden. Bekanntlich ist das aber nicht der Fall. Man zeichnet in a-moll nichts, in e-moll fis, in h-moll fis, cis vor ꝛc.; kurz, man zeichnet in Moll stets die chromatischen Zeichen der verwandten Durtonart vor. (Siehe nun oben Tabelle B.) Woher kommt aber das? Früher sahe man in a-moll, indem die Regel hier aufwärts fis, gis, abwärts g, f zu nehmen befahl, die Töne fis und gis als zufällig erhöhte an, die eben darum nun auch bei der Vorzeichnung unbeachtet zu lassen seien. Darum wurde in a-moll, wie in der verwandten Durtonart C, nichts vorgezeichnet. In e-moll waren cis und dis solche zufällig erhöhte Töne. Da diese nicht mit vorgezeichnet wurden, so blieb nur noch das fis, das chromatische Zeichen der verwandten Durtonart G, übrig. So blieben denn in jeder Molltonart grade die chromatischen Zeichen der verwandten Durtonart als nicht zufällige (als nothwendige, stetige) übrig und daher nun die Regel.: „In einer Molltonart zeichnest du die chromatischen Zeichen ihrer verwandten Durtonart vor." — Obgleich nun diese Vorzeichnungsart, abgesehen davon, daß sie doch im Grunde falsch ist, an sich auch zweideutig ist, so wird sie doch nicht leicht verdrängt werden. An sich zweideutig ist sie, weil sie ungewiß läßt, ob das nachfolgende Tonstück aus Dur oder aus Moll geht. Dieser Uebelstand ist indeß, zumal wir durch einen Blick auf das Tonstück selbst sogleich über die Tonart gewiß werden können, zu unbedeutend, als daß er uns bestimmen könnte, von der einmal allgemein eingeführten Vorzeichnungsweise abzugehen. —

b) Die leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter.

1) Bildung, Benennung und Bezeichnung derselben.

§. 43.

Wenn wir mit jedem Tone der Molltonleiter seinen dritten und fünften Ton gleichzeitig verbinden, so erhalten wir die leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter. Siehe Beisp. 86. Die

Digitized by Google

Dreiklänge der ersten und vierten Stufe sind Moll-, die der fünften und sechsten Dur-, die der zweiten und siebenten kleine oder verminderte Dreiklänge. Der Dreiklang der dritten Stufe besteht aus Grundton, großer Terz und übermäßiger Quinte. Man hat ihn übermäßigen Dreiklang genannt. Ein solcher kommt in Dur nicht als leitereigne Harmonie vor. Wir werden auf diesen neuen Zusammenklang in's Künftige unsere besondere Aufmerksamkeit richten. —

Im 87. Beispiele ist in jedem Dreiklange der Grundton durch Hinzufügung der Unteroctave verstärkt worden. Unter den Grundbässen finden wir durch Buchstaben und Ziffern auf bekannte Weise die Dreiklänge nach Namen, Art und Sitz bezeichnet. Der übermäßige Dreiklang ist mit einem großen Buchstaben und einem rechts oben angeschriebenen Kreuzchen bezeichnet worden. Wie die Null, links oben an einen kleinen Buchstaben angeschrieben, einen Dreiklang anzeigen soll, der kleiner als der Molldreiklang ist, so soll nach einem großen Buchstaben das Kreuzchen, in der Arithmetik bekanntlich Pluszeichen, einen mehr als großen Dreiklang anzeigen. + ist also wohl zu unterscheiden von X, welches letztere Kreuz eine Terz anzeigt, deren Note ein Doppelkreuz hat.

(Der Schüler arbeitet Beisp. 87 in mehrern Tonleitern aus.)

2) Die leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter in den drei Lagen. Besondere Beachtung des übermäßigen Dreiklanges.

§. 44.

Beisp. 88 zeigt jeden leitereignen Dreiklang in seinen drei Lagen. Die Lagen sind auf uns schon bekannte Weise durch Ziffern und Schrift bezeichnet worden. — In diesem Beispiele fällt uns, wenn wir es spielen, der übermäßige Dreiklang ganz besonders auf. Wir fühlen deutlich, daß es der Natur dieses Dreiklanges ganz widerstrebt, ihn in den verschiedenen Lagen nach einander auftreten zu lassen, wie hier geschehen. Er läßt sich also nicht so frei gebrauchen, wie die übrigen Dreiklänge.

(Beisp. 88 wird von verschiedenen Tonleitern ausarbeitet, von allen eingespielt. Beim Vorspielen wolle der Lehrer auf den Klang des übermäßigen Dreiklanges immer wieder aufmerksam machen.)

Digitized by Google

c) Harmonieverbindungen in Moll.

1) Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen in Moll, in enger und zerstreuter Lage dargestellt.

§. 45.

Wie der erste Ton der Molltonleiter gleichsam der Träger der übrigen Töne, so ist die erste Dreiklangsharmonie auch Trägerin der übrigen. Dieser stehen in Moll ebenso, wie in Dur, die Harmonieen der 4. u. 5. Stufe, die hier auch Dominantharmonieen heißen, am nächsten. In 89ª sehen wir die tonische und Dominantharmonie verbunden. Bei b u. c ist a in verschiedenen Lagen dargestellt worden. Bei d, e u. f finden wir a, b u. c in zerstreuter Lage.

Wir haben schon erkannt, daß der Accord der 5. Stufe hier Dur sein muß. Man spiele nochmals 82°. Wir merken uns, daß in Dur und Moll der Dominantaccord stets ein Duraccord sein muß. Das ist Regel. Der Subdominantaccord dagegen kann in Moll nur ein Mollaccord sein. Man spiele einmal in 91 überall D-dur statt d-moll.

Bemerk. f. d. Unterr. Die Beispiele 90—95 erklären sich, nachdem wir eben diese Beispiele schon in Dur betrachtet haben, von selbst. Im Unterrichte nehme der L. jedes Beispiel einzeln durch, er lasse den Schüler über Alles in jedem der genannten Beispiele Vorkommende sich klar aussprechen; lasse jedes in einer Anzahl Molltonarten ausarbeiten und in allen einspielen. Beim Ausarbeiten dieser Beispiele in anderen Tonarten schreibt der Sch. erst die Melodie auf, dann setzt er die Bässe, zuletzt schreibt er die Dreiklänge aus und bezeichnet auf bekannte Weise unter den Baßtönen Namen, Größe und Sitz der Dreiklänge. — Sehr bildend ist es, wenn der Schüler vor jedem Mollsätzchen den diesem entsprechenden Dursatz spielt. Es prägt sich ihm so der unterschiedene Charakter des Dur und Moll tief ein, und dazu ist das gleich eine Wiederholung früherer Beispiele.

2) Harmonieverbindungen, in denen die übrigen leitereignen Dreiklänge der Molltonleiter in Anwendung kommen. Harmonisirung der Molltonleiter.

§. 46.

In dem Beisp. 96ª folgt auf a-moll die 6. leitereigne Harmonie F-dur. Diese beiden Dreiklangsharmonieen verbinden sich gut mit einander. Auf F folgt d ꝛc. In diesem Beispiele haben wir

Digitized by Google

also außer den Harmonieen der 1., 4. u. 5. Stufe noch die der 6. Stufe. Wie in Dur, so steht auch in Moll die Harmonie der 6. Stufe der tonischen Harmonie ferner als eine der Dominanthar-monieen. Man spiele 96[d] und man wird dieß sogleich fühlen. — In 96[b] folgt auf die E-Harmonie der Duraccord von F, VI in a-moll auf V dieser Tonart. Beisp. c zeigt b in zerstreuter Lage.

In Dur nahm sich die Harmonieverbindung I III IV I recht gut aus. Beisp. 96[c] zeigt in Moll die Verbindung der Dreiklänge der-selben Stufen. Es nimmt sich aber die Harmonie III[+] gar nicht gut aus. III (C-dur) würde besser sein, wäre aber nicht leitereigen. (Man spiele: a C d a!)

In 97[a u. b] finden wir auch die zweite leitereigne Dreiklangs-harmonie. Auch diese Harmonie liegt der tonischen ferner, als die der 4. oder 5. Stufe. Wir fühlen dieß sogleich, wenn wir die Har-monieen a: I °II abwechselnd spielen.

(Beisp. 96[a, b, c] und 97[a, b] werden in mehrern Tonarten ausarbeitet, in allen eingespielt. Beim Einspielen lasse man auch hier jedes in Dur üben.)

Wir wissen bereits, daß in der Harmonieverbindung a: I IV V I alle Töne der Molltonleiter liegen. Es hat also auch in dieser Harmonieverbindung jeder Ton der Molltonleiter seinen Grundbaß. Siehe Beisp. 94[a]. Es werden in gleicher Weise aus jener Harmonieverbindung die Grundbässe zur Molltonleiter aus-gezogen, wie wir die zur Durtonleiter aus der Harmonieverbindung I IV V I zogen. Beisp. 98[a] zeigt die Molltonleiter mit Grundbässen versehen, 98[b] harmonisirt.

In 99[a, b] ist jeder Ton der Molltonleiter als Octave und Quinte, in 100 als Octave, Terz und Quinte harmonisirt worden. Auch hier fällt uns die Harmonie a: III[+] unangenehm auf. Alle diese Beispiele zeigen uns, daß die Harmonie III[+] in Moll, an sich schon sehr herbe, auch in Harmonieverbindungen herbe und un-genießbar bleibt. Wir scheiden sie darum aus der Reihe der 7 leitereignen Dreiklangsharmonieen der Molltonart aus. Wir be-halten dann nur solche Dreiklänge übrig, wie sie uns schon die Durtonleiter vorführte. In 101 finden wir eine kleine Sequenz, in der (im 2. Takte) leiterfremde Harmonieen vorkommen. G-dur ist Dominant-, C-dur tonische Dreiklangsharmonie der mit a-moll verwandten C-Durtonart. Beide Tonarten stehen einander sehr nahe und letztere hilft der erstern, da dieser nach Ausschluß von III[+]

Digitized by Google

auf einer Stufe ein Dreiklang fehlt, gern aus. Wenn also in a-moll G- und C-dur vorkommt, so sind das leiterfremde, gleichsam geborgte Harmonieen. (Siehe den unten folgenden Zusatz.)

Die Harmonieverbindungen in Moll haben uns deutlich gezeigt, daß die Beziehungen der Harmonieen hier grade so statthaben wie in Dur. Die Harmonieen der 4. u. 5. Stufe stehen der tonischen Harmonie am nächsten, ferner stehen die Harmonieen der 2. und 6., noch ferner steht die Harmonie der 7. Stufe —

Zusatz. Die Theoretiker, welche eine doppelte Molltonleiter annehmen, und also auch die Töne fis, g für leitereigne Töne der a-moll-Scala halten, haben nun auch mehr leitereigne Harmonieen der Mollscala. Sie haben in a-moll die Harmonieen a, °h u. h, C u. C+, d u. D, E u. e, F, °fis, G, °gis, also 13 leitereigne Harmonieen, wo wir, da wir auch die Harmonie III+ als eine nicht anwendbare ausgeschieden haben, nur sechs festhalten. Das alte System hat, da es mehr Dreiklangsharmonieen zählt, als das neuere, vor letzterm scheinbar einen Vorzug, den Vorzug größern Reichthums. Es ist aber dieser Vorzug nur ein scheinbarer. In der Wirklichkeit, d. h. wenn man in's musikalische Leben hineinsieht, gestaltet sich's anders; da bleiben eben nur obige sechs Dreiklänge als wahres Eigenthum der Molltonart übrig. Wir sehen hier von neuem, wie wichtig es ist, jede einzelne musikalische Erscheinung im rechten Zusammenhange und nicht vereinzelt und abgerissen zu betrachten.

d) Tonart. Die Dur- und Molltonart. Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in den Tonarten.

1) Die Dur- und Molltonarten.

§. 47.

In der Tonleiter steht der Grundton zu den übrigen Tönen in dem Gegensatze von Ruhe und Bewegung. Den Tönen der 2. bis 7. Stufe fühlten wir eine Beziehung auf den Grundton deutlich ab; der Grundton erschien uns als Stütze, Träger der ganzen Scala. — In den 7 leitereignen Dreiklängen wird jeder Ton der Scala Stütze, Unterlage eines Dreiklanges. Die Dreiklänge selbst aber theilen sich wieder gerade so, wie die Tonleitertöne, in eine Beziehungsharmonie und in bezogene Harmonieen. Die Natur hat die nicht-tonischen Harmonieen durch ein inneres Band mit der tonischen verknüpft. — Das hier Gesagte gilt nun von der Durtonleiter mit ihren Harmonieen ꝛc. in gleicher Weise, wie von der Molltonleiter mit ihren Harmonieen. — Da in einem Tonstücke,

Digitized by Google

dem etwa die C-Tonleiter zum Grunde liegt, jeder Ton auf den ersten, mit dem er in (näherer oder entfernterer) Beziehung gedacht werden muß, sich stützt; so könnten wir wohl, wie auch früher geschehen (s. S. 85), sagen, daß ein solches Tonstück aus dem Tone C gehe. Wir kennen aber jetzt zweierlei Tonleitern, und es kann ein Tonstück auf dem Tone c ruhen, aber sonst die Töne der C-dur- oder der c-moll-Tonleiter enthalten. Es muß also hier eine genauere Bestimmung eintreten. Die Ausdrücke: „dieß Stück geht aus einem Durtone, jenes aus einem Molltone"; oder aber: „es geht aus einer Dur- oder Molltonart" sind uns bekannt. Was sie besagen sollen, wollen wir uns klar zu machen suchen. Spielen wir die Beispiele 102ª u. 102ᵇ — von denen dem ersten, wie wir sogleich sehen, die C-dur-, dem zweiten die c-moll-Tonleiter zum Grunde liegt —, spielen wir sie in gleichem Tempo, so bemerken wir bald, daß sich die Melodie 102ª in Moll (bei 102ᵇ) ganz anders ausnimmt. Wenn 102ª fest und hell klingt, so hat 102ᵇ etwas Inniges, Weiches. Es wird dieser weiche Charakter offenbar bedingt durch die vielen zarten Tonschritte und Tonanschlüsse, die der Molltonleiter besonders eigen sind. Der unterschiedene Charakter der Beispiele 102ª u. ᵇ liegt im Allgemeinen eben schon in den Tonleitern, die ihnen zum Grunde liegen. Den Ausdruck, der einer Dur- und Molltonleiter, einem Tonstücke, dem eine Dur- oder Molltonleiter eigenthümlich ist, nannten die Musiker Art, Tonart, und sie reden nach Verschiedenheit der Tonleiter von Dur- und Molltonarten. Da es dem Klange nach 12 verschiedene Dur- und eben so viele Molltonleitern gibt, so unterscheiden wir also auch 12 Dur- und 12 Molltonarten; überhaupt also 24 Tonarten. — Die heutige Musik kennt nur Dur- und Molltonarten. In früherer Zeit gab es noch andere Tonarten, wie wir später sehen werden.

In einer Tonart können wir nun den Stoff, den sie zur Bildung von Tonstücken darbietet, und ihren Charakter unterscheiden. Der Stoff einer Durtonart ist eine Durtonleiter mit ihren 7 leitereignen Dreiklängen und noch andern Harmonieen, die wir später werden kennen lernen; der Charakter ist im Allgemeinen Kraft, Festigkeit. Der Stoff der Molltonart ist die Molltonleiter mit ihren leitereignen Dreiklängen und andern leitereignen Harmonieen, die wir später werden kennen lernen; ihr Charakter ist Weichheit, Zartheit, ein gewisser Grad von Schwermuth. Dur und Moll verhalten sich im Allgemeinen wie Männ-

Digitized by Google

liches und Weibliches. Die Kunst besitzt freilich gar viele Mittel, von denen sie den Ausdruck eines Tonsatzes abhängig machen kann; sie kann in Dur und Moll zart sein. Aber das Zarte und Innige, wie das Kräftige bekommt durch die Tonart immer eine eigenthümliche Färbung. Man singe 102c und 102d, beide Beispiele in gleichem Tempo. —

Zusatz. Ueber den Charakter jeder einzelnen Dur- und Molltonleiter.

Daß jede der 12 Dur- und jede der 12 Molltonleitern wieder ihren besondern Charakter hat, wird man im Allgemeinen sogleich zugeben. Man spiele oder singe die Melodie: Ein' feste Burg ꝛc. in B-dur, und sie wird jenen erhebenden, hochfreudigen, kühnen Ausdruck verlieren, den ihr die D-Tonart leiht. Den Charakter jeder Tonart insonderheit zu bestimmen, ist nicht leicht; er läßt sich nur in allgemeinen Ausdrücken bezeichnen. Es wird manchem Leser Vergnügen gewähren, die interessante Charakteristik der Tonarten, wie sie Schubart in seiner Aesthetik der Tonkunst gibt, kennen zu lernen. Sie möge hier folgen.

C-dur. Der Charakter dieser Tonart ist: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache. (Man singe unter Anderm: Dir, dir, Jehova, will ich ꝛc.)

A-moll. Fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters. (Man singe den Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten.)

F-dur. Gefälligkeit und Ruhe. (Man denke an: Christus der ist mein Leben; wie schön leuchtet der Morgenstern u. a. Melodieen.)

D-moll. Schwermuth, dumpfes Brüten, Leidenschaft.

B-dur. Stille Weiblichkeit, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehen nach einer bessern Welt.

G-moll. Mißvergnügen, Unbehaglichkeit.

Es-dur. Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott (und eines feierlichen, hehren Ernstes).

C-moll. Klage der unglücklichen Liebe; Sehnen, Seufzen; grandioser Schmerz. (Man denke unter Andern an: O Haupt voll Blut und Wunden.)

As-dur. Der Gräberton: Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit, Trost in Religion.

F-moll. Tiefe Schwermuth, Leichenklage, ächzendes Jammern und Grab verlangende Sehnsucht. (Dr. Schilling: F-moll drückt eine unaussprechlich tiefe Schwermuth aus.)

Des-dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Freude. Lachen kann er nicht, heulen kann er nicht; aber doch wenigstens das Heulen grimassiren. Man kann also nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen. (Dr. Schilling: Des-dur ist ein spielender Ton, der ausarten kann in Leid und Wonne.)

B-moll. Ein Sonderling, mehrentheils in's Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Murren gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und Allen.

Digitized by Google

Ges-dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat.

Es-moll. Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung; jede Angst, jedes Zagen des schauernden Herzens athmet aus dem schauerlichen Es-moll. Wenn Gespenster sprächen, so sprächen sie ohngefähr aus diesem Tone.

H-dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, und aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens liegt in diesem Gebiete.

Gis-moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken, Jammerklage, die in Doppelkreuzen hinseufzt, schwerer Kampf und, mit einem Worte, alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe.

E-dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude und noch nicht ganzer voller Genuß liegt in ihm. (Dr. Schilling: E-dur hat mit H-dur unter allen Tonarten die grellste Färbung. Es ist zu vergleichen mit dem brennenden Gelb und der lichten Feuerfarbe, mit welchen durch allerhand Zusatz die lichtesten Gebilde hervorgebracht werden können, niemals nur ein solches, das dem Trauergewande sich nähert. Zu Schmerz und Leid ist E-dur nie gestimmt ꝛc.)

Cis-moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, mit dem Freunde und der Gespielin des Lebens, Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe, hallen in seinem Umkreise.

A-dur. Dieser Ton enthält Erklärungen der unschuldigen Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden, jugendliche Heiterkeit, Ruhe und Gottvertrauen. (Dr. Schilling: Keine andere Tonart kommt A-dur gleich an Innigkeit.)

Fis-moll. Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft wie der bissige Hund am Gewande; Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein; daher schmachtet er immer nach der Ruhe im harten A (des A-dur), oder nach der triumphirenden Seligkeit im harten D hin.

D-dur. Der Ton des Triumph's, des Halleluja's, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Sinfonieen, die Märsche, Festtagsgesänge, Jubelchöre ꝛc. in diesen Ton.

H-moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals und der Ergebung in die göttliche Führung. Daher ist sein Klang so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen.

G-dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede zärtliche Freundschaft und treue Liebe, mit einem Worte: jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.

E-moll. Naive, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren, Seufzer von wenigen Thränen begleitet, nahe Hoffnung der reinsten, im harten C sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C-dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung findet.

Digitized by Google

2) Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Sitz in verschiedenen Tonarten.

§. 48.

Den Zusammenklang: c e g können wir an sich, und in Bezug auf den Sitz in einer bestimmten Tonart betrachten. An sich ist dieser Zusammenklang eine Harmonie, ein Dreiklang, (eine Dreiklangsharmonie), ein Durdreiklang, der Durdreiklang von C. In Bezug auf den Sitz in einer Tonart kann er tonische Harmonie in C-dur, Subdominantharmonie in G-dur, Dominantharmonie in F-dur und f-moll, sechste leitereigne Dreiklangsharmonie in e-moll sein. Demnach ist der C-Dreiklang in fünf Tonarten einheimisch, und er ist also an sich in Bezug auf Sitz mehrdeutig. Wir sagen „an sich"; denn kommt er in einem Tonstücke vor, dann sieht man (in der Regel) sogleich aus dem Zusammenhange, welcher Tonart er angehört, und es findet dann keine Mehrdeutigkeit des Sitzes mehr statt. — Um zu finden, in wie vielen und in welchen Tonarten ein Duraccord vorkommt, muß man sich vorführen, wieviel und wo die Dur- und Molltonart leitereigne Durdreiklänge haben. In Dur haben wir drei, in Moll zwei Durdreiklänge. Ein bestimmter Durdreiklang wird also drei Dur- und zwei Molltonarten, also überhaupt fünf Tonarten angehören müssen. In Dur sitzt der Duraccord auf der 1., 4. u. 5. Stufe, in Moll auf der 5. u. 6. Stufe. Der C-Accord ist also in irgend einer Durtonart erste leitereigne Harmonie (in C-dur); in einer andern, und zwar in der, die ihren Grundton eine kleine Quarte unter c hat, vierte leitereigne Harmonie (in G-dur); in einer andern, und zwar in der, die ihren Grundton eine große Quinte unter c hat, fünfte leitereigne Harmonie. So ist er in der, eine große Quinte unter c liegenden Molltonart fünfte, in der eine kleine Sexte unter c liegenden Molltonart sechste leitereigne Harmonie. —

Aufgabe. Arbeitet eine Tabelle aus, in welcher angegeben ist, welchen Tonarten und welchen Stufen derselben die Duraccorde von G, D, A, E, H, Fis —F, B, Es, As, Des, Ges angehören.

Schema.

C kommt vor als I in C, als IV in G, als V in F u. f, als VI in e.
G = = = I in G, als IV in D, als V in C u. c, als VI in h.
u. s. f.

Digitized by Google

Der Mollaccord von c kommt vor als tonische Harmonie in c-moll, dann als Subdominantharmonie in g-moll, ferner als zweite leitereigne Harmonie in B-dur, als dritte leitereigne Harmonie in As-dur, als sechste leitereigne Harmonie in Es-dur. Daß der Mollaccord in fünf Tonarten vorkommen muß, ergibt sich daraus, daß ihn die Durtonart auf drei, die Molltonart auf zwei Stufen hat. Wollen wir finden, in welchen Tonarten ein bestimmter Mollaccord zu Hause ist, so halten wir uns vor, daß derselbe in der Molltonart seines Grundtones tonische, in der Molltonart der kleinen Unterquarte, von seinem Grunde weg gerechnet, Subdominant-, in der Durtonart der großen Untersecunde seines Grundtones zweite, in der Durtonart der großen Unterterz dritte, in der Durtonart der großen Unterserte endlich sechste leitereigne Harmonie ist.

Aufgabe. Arbeitet eine Tabelle, in welcher angegeben ist, welchen Tonarten und welchen Stufen derselben die Mollaccorde von a, e, h, fis, cis, gis, ferner die von d, g, c, f, b, es, as angehören.

Schema.

a kommt vor als i in a, als iv in e, als ii in G, als iii in F, als vi C.
d = = = i in d u. s. f.

Da die Durtonart auf der 7., die Molltonart auf der 2. u. 7. Stufe einen kleinen Dreiklang hat, so gehört ein bestimmter kleiner Dreiklang drei Tonarten an: h d f ist siebente leitereigne Dreiklangsharmonie in C-dur, zweite leitereigne Dreiklangsharmonie in a-moll, siebente in e-moll.

Aufgabe. Gebt tabellarisch an, in welchen Tonarten und auf welchen Stufen derselben die verminderten Dreiklänge von c, cis, d, dis, e, f, fis, g, as, a, b leitereigen sind.

Schema.

°c kommt vor als °ii in b, als °vii in Des u. des.
°cis = = = °ii in h, als °vii in D u. d.
u. s. w.

Digitized by Google

Vierter Abschnitt.

Die Septimenaccorde.

a) Die Septimenaccorde der Durtonart.

1) Bildung, Benennung und Bezeichnung der leitereignen Septaccorde der Durtonleiter.

§. 49.

Die Töne jedes Dreiklanges stehen (von Hause aus) in Terzen übereinander. Es gilt — wie uns schon der frühere Unterricht hat erkennen lassen — als Gesetz für die Harmoniebildung, daß die Töne terzenweis übereinander aufgestellt werden. Fügen wir nun, diesem Gesetze gemäß, zu den leitereignen Dreiklängen der Durtonleiter wieder einen Ton, der die Terz des jedesmaligen letzten Tones eines dieser Dreiklänge ist, so erhalten wir sieben neue Harmonieen. Siehe Beisp. 103. Im Allgemeinen können wir diese Harmonieen, da sie aus vier verschiedenen Tönen bestehen, Vierklänge nennen. Nach dem neu hinzugekommenen Tone, der jedesmal von dem untersten (von dem Grundtone) jeder dieser Harmonieen der siebente oder die Septime ist, nennt man sie Septimenaccorde, Septimenharmonieen. Da jeder Ton der Septharmonieen des 103. Beisp. in der C-Tonleiter liegt, so heißen diese „leitereigne Septharmonieen der C-Tonart."

Wir bemerken sogleich, daß die Intervalle nicht in jedem Septimenaccorde von gleicher Größe sind. Der Septaccord der ersten Stufe besteht aus Grundton, großer Terz, gr. Quinte und gr. Septime, oder: aus dem Durdreiklange und der großen Septime von C. Man nennt ihn, da Terz, Quinte und Septime groß sind, großen Septaccord von C. Der Septimenaccord der zweiten Stufe besteht aus Grundton, kl. Terz, gr. Quinte und kl. Septime, oder aus einem Molldreiklange und kleiner Septime. Man nennt ihn des Mollaccordes wegen Mollseptimenaccord. Der Septaccord der dritten Stufe besteht aus Grundton, kl. Terz, gr. Quinte und kl. Septime, oder aus dem Molldreiklange und kl. Septime. Er ist also auch ein Mollseptimenaccord. Der Septaccord der vierten Stufe besteht aus Grundton, gr. Terz, gr. Quinte und

Digitized by Google

gr. Septime, oder aus dem Durdreiklange und gr. Septime. Er ist also ein gr. Septimenaccord. Der Septaccord der fünften Stufe besteht aus Grundton, gr. Terz, gr. Quinte und kl. Septime, oder aus dem Durdreiklange und kl. Septime. Man nennt ihn Hauptseptimenaccord, auch Dominantseptimenaccord. (Siehe §. 56.) Der Septimenaccord der sechsten Stufe besteht aus Grundton, kl. Terz, gr. Quinte und kl. Septime, oder aus dem Molldreiklange und kl. Septime. Er ist also ein Mollseptaccord. Der Septimenaccord der siebenten Stufe endlich besteht aus Grundton, kl. Terz, kl. Quinte und kl. Septime, oder aus dem kleinen (verminderten) Dreiklange und der kl. Septime. Man nennt ihn, da in ihm Terz, Quinte und Septime klein sind, kleinen Septimenaccord. Hieraus ergibt sich, daß die sieben leitereignen Septaccorde der Durtonleiter in Arten zerfallen; wir unterscheiden:

α) einen Hauptseptaccord, auf der 5. Stufe befindlich.
β) große Septaccorde, auf der 1. u. 4. Stufe befindlich.
γ) Mollseptaccorde, auf der 2., 3. u. 6. Stufe befindlich.
δ) einen kleinen Septaccord, auf der 7. Stufe sitzend.

Wir haben bereits Bezeichnungen der verschiedenen Dreiklänge kennen gelernt. Da in den Septimenaccorden immer einer von den drei Dreiklängen, die es gibt, enthalten ist, so werden wir von der Dreiklangsbezeichnung hier auch Gebrauch machen können; es wird uns dann nur noch die Septime zu bezeichnen übrig bleiben. Wir finden aber in den sieben Septharmonieen der Tonleiter nur zweierlei Septimen, die große und kleine. Die große wollen wir nun mit einer Sieben bezeichnen, an er ein Strich angebracht ist (7), die kleine durch eine bloße Sieben (7). So zeigen wir durch C7 den großen Septaccord von C, durch d7 den Mollseptaccord von d, durch G7 den Hauptseptaccord von G, durch °h7 den kl. Septaccord von h an. Durch I7 wird der gr. Septaccord der ersten Stufe irgend einer Durtonleiter angezeigt, durch II7 der Mollseptaccord der 2. Stufe irgend einer Durtonleiter. Wollen wir wissen welcher, so müssen wir durch einen Buchstaben die Tonleiter (Tonart) noch andeuten. Z.B. G: II7 III7 I7 IV7.

(Aufgabe. Nenne die Accorde, welche durch folgende Zeichen angezeigt werden: D: II7, IV7, °VII7, VI7, I7. As: I7, IV7, II7, III7, VI7, V7, °VII7.)

Digitized by Google

Wir bemerken noch, daß in diesen Harmoniebezeichnungen die durchstrichene Sieben immer die große Septime anzeigt. Wenn aber über dem Grundbasse eine Sieben einen Strich hat, so zeigt solcher Strich dort nur an, daß die Septime ein Kreuz hat. Eine durchstrichene Sieben letzterer Art kann nach Umständen eine große, kleine und verminderte Septime anzeigen.

Bemerkung. Man verbinde im Unterrichte den folgenden §. mit diesem und stelle dann die unter §. 50 angezeigten Uebungen an.

2) Betrachtung des Klanges (Charakters) der vier Septimenaccorde im Allgemeinen. Eintheilung derselben in Haupt- und Nebenseptharmonieen.

§. 50.

Es ist wichtig, daß wir jeden Septimenaccord seinem Klange nach scharf auffassen lernen.

(Der L. schlage jeden Septaccord des 103. Beisp., zu jedem den Grundbaß in der Tiefe noch hinzufügend, an und lasse sie vom Sch. mittelst des Gehörs genau betrachten. Ueber die einzelnen Accorde wird Folgendes bemerkt.)

Der erste Septaccord klingt sehr herbe; der zweite hat zwar einen etwas milderen Charakter, ist aber auch noch herbe; der kleine Septaccord der 7. Stufe klingt ziemlich trübe, sonst aber nicht unangenehm. Unter allen leitereignen Septaccorden zeichnet sich der der 5. Stufe durch Klarheit und angenehmen Ausdruck aus; er macht an sich und besonders den andern Septharmonieen gegenüber einen recht wohlthuenden Eindruck auf unser Gemüth. Offenbar steht dieser Septaccord zu den drei andern in einem gewissen Gegensatze. Man nennt ihn Haupt-, die drei andern aber Nebenseptharmonieen. Die Bedeutung dieser Benennungen wird uns in der Folge klar werden.

Bemerk. f. d. Unterr. Es ist für die Folge sehr wichtig, daß der Schüler jeden genannten oder angeschriebenen Septaccord der Art nach sogleich erkenne; daß er jeden Septimenaccord von jedem Tone aus schnell bilden könne; daß er wisse, was für Septaccorde auf den einzelnen Stufen der Tonleiter sitzen; daß er aber auch jeden dem Klange nach scharf in sich aufnehme, um jeden, sobald er ihn hört, sogleich zu erkennen. Zu dem Ende stelle man folgende Uebungen an:

1) Der L. nennt und schreibt an die Tafel verschiedene Septaccorde und läßt die Art bestimmen. Z. B. L. f as ces es. Sch. Der kleine Septaccord von f.

2) Der L. gibt die Art und den Grundton eines Septaccordes an und läßt denselben sagen. Z. B. L. Der Hauptseptaccord von A? Sch. a cis e g.

Digitized by Google

3) Der L. fordert auf, aus verschiedenen Tonleitern die großen, die Moll-, den Hauptseptaccord u. s. w. zu nennen.

4) Der L. schlägt viele Septaccorde auf dem Instrumente an, nennt den Grundton und läßt nun angeben, was für ein Septaccord angeschlagen worden. Der L. gibt also hier den Grundton und die Gattung der Harmonie an, der Schüler bestimmt nach dem Gehör die Art.

5) Der L. gibt endlich verschiedene Töne an und läßt von diesen bald diesen, bald jenen Septaccord singend angeben (intoniren).

3) Auflösung der Septaccorde; ihre Lagen; Anwendung derselben in Beispielen.

a) Auflösung des Hauptseptaccordes.

§. 51.

Schon bei den Dreiklängen waren wir auf die Beziehungen der Dreiklänge, in der diese Harmonieen fühlbar zu einander stehen, aufmerksam. Der G-Dreiklang befriedigt an sich unser Gefühl vollkommen; wenn wir ihn aber in der Harmonieverbindung C-G hören, so fühlen wir G als bezügliche Harmonie. Ob also G eine bezügliche oder nichtbezügliche Harmonie ist, das hängt davon ab, ob es in harmonischen Sätzen nichttonische oder tonische Harmonie ist. Anders ist es mit den Septaccorden; von diesen ist jeder an sich schon strebend, und darum unbefriedigend. Man könnte mit einem Septaccorde kein Tonstück abschließen. (Der L. spiele ein kleines Präludium, schließe es mit dem Dominantseptaccorde ab und lasse nun jeden Schüler diese Wahrnehmung machen.) Jeder Septaccord hat ein Streben in einen andern Accord, in eine befriedigendere Harmonie, in einen Dreiklang überzugehen. Man nennt dieses Streben „Streben nach Auflösung". Befriedigt man dieses Streben, d. h. läßt man die Septharmonie in einen gewissen Dreiklang übergehen, so sagt man: „der Septaccord wird aufgelöst". Wir haben nun zu zeigen, wie sich Septharmonieen auflösen. Den Anfang machen wir mit dem Hauptseptaccorde. Wir schlagen den 1. Acc. des Beisp. 104ª an; in welchen Dreiklang strebt dieser wohl überzugehen? Denken wir daran, daß der Dominantdreiklang nach dem tonischen Dreiklange, G als Dominantdreiklang nach C (oder c) hinstrebt; dann ahnen wir sogleich, daß der Septaccord der 5. Stufe dieser Tonleiter, daß ihre Dominantseptharmonie auch nach C (oder c) hinstreben wird. So ist es auch. Spielen wir Beisp. 104ª, so fühlen

Digitized by Google

wir deutlich, daß der Septaccord G^7 in der C-Harmonie seine befriedigende Auflösung gefunden hat. Beisp. 104ª lehrt uns also zunächst, daß sich der Hauptseptaccord in den leitereignen Dreiklang der Oberquarte oder (was dasselbe ist) der Unterquinte auflöst. — Wie geht nun aber diese Auflösung in den einzelnen Intervallen vor sich? Im G^7-Accorde strebt der Ton $\overline{h}$ (104ª), die Terz, fühlbar nach $\overline{c}$; $\overline{f}$, die Septime fühlbar nach $\overline{e}$. Die Terz strebt also über sich, die Septime unter sich zu gehen; ersteres Intervall strebt nach oben oder aufwärts, letzteres nach unten oder abwärts. Daß dieß das natürliche Streben dieser Intervalle ist, fühlt man recht deutlich, wenn man beide allein anschlägt und auflöst. Man spiele 104ᵇ. Der Grundton des Septaccordes bleibt am besten liegen; die Quinte geht am besten abwärts, doch kann man sie auch eine Stufe hinauftreten lassen. Die letztere Auflösungsart der Quinte vermeiden wir aber für jetzt. Wenn die obern Töne in die Töne des C-Acc. hineingehen, dann kann der Grundbaß des G^7-Acc. nicht zurückbleiben; er muß nach c fortschreiten, damit der C-Dreiklang auch seine feste Unterlage bekomme. Der Baßton macht also den größten Schritt; die Septime und Quinte schreiten eine Secunde ab-, die Terz schreitet eine Secunde aufwärts fort, die Octave bleibt liegen. Der Grundton des Septaccordes geht in den Grundton des folgenden Dreiklanges, die Terz und Quinte gleichfalls, die Septime in dessen Terz, die Octave in dessen Quinte. — Bei der Auflösung der Septaccorde wollen wir die einzelnen Töne in folgender Ordnung auflösen: erst den Grundton, dann der Reihe nach Terz, Septime, Octave, Quinte. Es kommen nach dieser Ordnung die Töne des Dreiklanges also zum Vorschein: Grundton, Terz, Quinte.

(Die Aufgabe siehe unter dem folgenden §., der im Unterrichte mit gegenwärtigem verbunden werden möge.)

β) Lagen der Septaccorde und Auflösung des Hauptseptaccordes in den verschiedenen Lagen*).

§. 52.

Wenn der Dreiklang, aus drei verschiedenen Intervallen bestehend, drei verschiedene Lagen hat, so müssen die Vierklänge

*) Folgerichtiger hätten wir die Lagen des Septaccordes vorführen sollen, ehe von seiner Auflösung gehandelt wurde. Da aber der Septaccord eine dis-

Digitized by Google

oder Septaccorde, aus vier verschiedenen Intervallen bestehend, vier Lagen haben. Es kann entweder die Terz, oder die Quinte, oder die Octave (der Grundton), oder die Septime in der Oberstimme liegen, und hiernach reden wir von einer Terz-, Quint-, Octav- und Septlage eines Septaccordes. Wollen wir die Lage durch Ordinalzahlen bestimmen, dann nennen wir die Terzlage die erste, die Quintlage die zweite, die Octavlage die dritte, die Septlage die vierte. Beisp. 104 zeigt bei a, c, d u. e zunächst den Hauptseptaccord in den vier verschiedenen Lagen. Die Auflösung der einzelnen Intervalle geschieht natürlich in den verschiedenen Lagen gerade so, wie sie im vorigen §. an der ersten Lage gezeigt worden.

(Aufgabe. Stellt nach Beisp. 104[a, c, d, e] die Hauptseptimenaccorde von D, A, E, H, F, B, Es, As, Des, Ges in den vier Lagen und mit ihrer Auflösung dar.)

γ) Anwendung des Hauptseptaccordes in Harmonieverbindungen.

§. 53.

Beisp. 105[a] zeigt in C-dur die bekannte Harmonieenverbindung I IV V I. Wir wollen zusehen, ob wir hier nicht irgendwo eine Septime anbringen können. Auf den Dreiklang der 5. Stufe folgt C-dur; der Septimenaccord von G löst nach C auf; wir können also jedenfalls dem G-Dreiklange die Septime beifügen. In welcher Stimme aber? Die Septime löst sich, wie wir wissen, in die Terz des folgenden Dreiklanges auf. Die Terz des C-Dreiklanges liegt im Tenor. Wir führen nun da die Septime ein. Aus dem G-Accorde liegt jetzt die Quinte im Tenor; nehmen wir diese wegen und setzen dafür die Septime, so entsteht 105[aa]. Liegt uns daran, die Quinte auch hören zu lassen, so schlagen wir die Septime in der zweiten Hälfte des Accordes nach. Siehe 105[d]. In 105[e] geht die Octave in die Septime. Hier bleibt die Quinte ungestört liegen. — Daß auch hier die eine oder die andere der bewußten falschen Fortschreitungen leicht vorkommen kann, zeigt Beispiel 105[bb]. —

Aufgabe. Die Beispiele 105[aa, b, c, d, e, f, g, h, i] werden in etwa 6 Durtonarten (drei Kreuz- und drei Betonarten) ausarbeitet und in allen eingespielt.

---

sonirende Harmonie ist, so schoben wir, des Schülers wegen, die Lehre von seiner Auflösung vor, und bringen nun hier die Lehre von den Lagen nach.

Digitized by Google

Beim Ausarbeiten werden zuerst die Dreiklänge ausgeschrieben und darnach die Septimen eingeführt.

δ) Auflösung der Nebenseptimenharmonieen.

§. 54.

In allen Septaccorden lebt, wie schon oben bemerkt worden, das Streben nach einer gewissen Dreiklangsharmonie hin, und es ist höchst merkwürdig, daß alle in der vierten leitereignen Dreiklangsharmonie ihre befriedigende, naturgemäße Auflösung finden. Wir sagen naturgemäße Auflösung, d. h. die von einem Naturgesetze geforderte. Dieß Gesetz liegt in dem Menschen, und kann sich deß jeder leicht bewußt werden. Wir alle erwarten nämlich in 104ª nach G^7 den C-Dreiklang; ein jeder von uns fühlt sich also hier in gleicher Weise, wenn er G^7 gehört, nach C hingezogen und in C befriedigt*). Ist das nicht ein Naturzug? Eben so erwarten wir aber auch alle in 106 nach C^7 die F-, nach d^7 die G-, nach e^7 die a-, nach F^7 die ^{o}h-Harmonie u. s. f. — Im Einzelnen geschieht die Auflösung der Töne der Nebenseptharmonieen grade so, wie im Hauptseptaccorde. Der unterste Grundton steigt eine Quarte oder fällt eine Quinte; der Grundton oben bleibt liegen und wird im Dreiklange zur Quinte; die Terz steigt eine Secunde und geht in den Grundton des folgenden Dreiklanges; die Quinte fällt eine Secunde und geht gleichfalls in den Grundton des folgenden Dreiklanges; die Septime fällt eine Secunde und geht in die Terz des folgenden Dreiklanges.

Aufgabe. Beispiel 106 wird — grade so, wie es im Beispielbuche steht — in 6 bis 8 Tonarten ausarbeitet und in allen eingespielt. —

ε) Anwendung aller Septharmonieen in Beispielen. Vorbereitete und unvorbereitete Septimen.

§. 55.

Die sogenannten Nebenseptaccorde haben, wenn sie, wie in 106, frei auftreten, etwas Auffallendes, der eine etwas

*) Der Unmusikalische kann freilich nicht mit Worten angeben: „G^7 findet in der Harmonie C oder c seine Auflösung"; aber er fühlt doch einen Zug dahin. Gewiß würden ungebildete Leute, wenn ihr Organist plötzlich mit einem Septaccorde sein Präludium schlösse, sich sogleich erstaunend nach der Orgel hinwenden, vielleicht meinend, dem Organisten sei etwas Uebles begegnet. Dem denkenden Beobachter sind solche Erscheinungen sehr wichtig. —

Digitized by Google

Herbes, ein anderer etwas Trübes. Wie scharf und herbe klingt nicht der Accord C?! Viele Zusammenklänge, die an sich sehr herbe sind, verlieren ihr Rauhes in der rechten Verbindung. Wir werden dieß in der Folge oft zu bemerken Gelegenheit haben. — Wie spielen nun Beispiel 107ª. (Der Sch. liest im Beispielbuche nach und hört insbesondere genau auf die Septaccorde.) Wie klingen in diesem Beispiele die Septaccorde? Hat irgend einer etwas Auffallendes und Herbes? Wie herbe klingt aber nicht der erste Zusammenklang im 5. Takte an sich. (Der L. schlage ihn an.) Wie kommt es nun, daß in 107ª die Nebenseptaccorde einen so milden Charakter haben? Antwort: Keine Septime tritt frei ein; jede ist vorbereitet. Worin besteht aber diese Vorbereitung? Sie besteht darin, daß der Ton, welcher im Septaccorde als Septime auftritt, im vorigen Accorde in derselben Stimme schon lag. Wird nun in 107ª das a im 1., g im 2., f im 3., e im 4. Takte von der Altstimme fortgehalten, so wird kein besonderer Eintritt der Septimen in den Septaccorden des 2., 3., 4. u. 5. Taktes bemerkt. Wenn man auch die Septimen noch einmal anschlüge, so würde doch das schon ihren Eintritt mildern, daß die betreffende Stimme denselben Ton unmittelbar vorher gehabt, daß sie sich also nicht springend auf denselben zu begeben hätte, wie das in 107ᵈ der Fall ist, in welchem Beispiel sich der Eintritt mehrerer Septimen nicht gut ausnimmt. In 108 kommt die Septime aus der Octave und da hat ihr Eintritt auch nichts Herbes. Man hat sonst die Regel aufgestellt: „In einem Nebenseptimenaccorde muß die Septime vorbereitet sein.“ Wenn dieß nun auch nicht immer der Fall ist, so wollen wir doch für gewisse Arbeiten (für die Harmonisirung der Choräle) diese Regel merken. Bei 107ᵇ u. ᶜ wird ein Theil von 107ª in andern Lagen dargestellt. — In 107ª fehlt in den Septimenaccorden stets die Quinte. Wollen wir sie mit greifen, so wird der Septaccord jedesmal fünfstimmig. Man kann leicht, wie die einpunktirten Noten zeigen, das ganze Beispiel zu einem fünfstimmigen machen.

(Aufgabe. Beisp. 107ª, ᵇ, ᶜ wird in 8—10 Tonarten ausarbeitet, in allen eingespielt. So auch 108.)

Digitized by Google

4) Beziehungsverhältnisse der einzelnen Töne der Septaccorde, sowie der Septimenaccorde in der Tonart. Näheres über die Benennungen „Dominantseptharmonie und Nebenseptharmonieen".

§. 56.

Wie in den Dreiklängen, so unterscheiden wir auch in jedem Septaccorde einen Beziehungston und bezogene Töne. Der Beziehungston ist der jedesmalige Grundton, die bezogenen Töne sind die Terz, Quinte und Septime. Wenn wir nach einander die Töne g h $\bar{d}$ h $\bar{d}$ h singen oder spielen, so fühlen wir nach dem letzten h einen Zug zum g hinab, zu seinem Grundtone. Wenn wir aber g h $\bar{d}$ f $\bar{d}$ h singen, so fühlen wir nach dem letzten h, das sich uns als Terz des G^7-Accordes eingeprägt, einen Zug nach $\bar{c}$. Nach dem letzten $\bar{d}$ in: g h $\bar{d}$ h $\bar{d}$ fühlen wir einen Zug zum g hinab; nach dem letzten d in g h $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{d}$ h $\bar{d}$ aber nach $\bar{c}$. So zieht es uns nach dem Tone $\bar{f}$ in g h $\bar{d}$ $\bar{f}$ nach $\bar{e}$; sogar nach dem Tone g in $\bar{f}$ $\bar{d}$ h g, der doch Grundton, also Beziehungston ist, nach $\bar{c}$. So sehen wir denn deutlich, daß den bezogenen Tönen des Septaccordes, außer der Beziehung auf ihren Grundton, eine Beziehung, ein Streben nach Tönen eines andern Accordes hin inwohnt. Selbst der Grundton des Septaccordes ist von dem Streben nach Außen hin, von dem Streben, weiter fortzuschreiten, zuweilen angesteckt. Wie eine feine Sache ist es doch um die Beziehungen der Töne. Wenn man g h $\bar{d}$ h singt, so erwartet man in diesem melodischen Sätzchen nach h den Grundton g; derselbe Ton h strebt aber in g $\bar{f}$ $\bar{d}$ h entschieden nach $\bar{c}$. —

Den tonischen Dreiklang lernten wir als Beziehungs-, die andern als bezogene Harmonieen, d. h. als solche kennen, denen fühlbar ein Streben nach der tonischen Harmonie hin inwohnt. Unter den Septharmonieen gibt es keine Beziehungsharmonie; jede ist eine sich auf eine Dreiklangsharmonie beziehende, jede also eine bezogene. Nun steht freilich eine Septharmonie der tonischen Harmonie näher als die andere. Nur eine strebt unmittelbar in den tonischen Dreiklang überzugehen, und das ist die der fünften Stufe. Alle andern Septharmonieen streben durch

Digitized by Google

andere Harmonieen nach der tonischen hin. Von den leitereignen Septharmonieen steht nach G^7 die der 2. Stufe (d^7) am nächsten; d^7 löst sich auf nach G, G ist Dominanth. von C. Um einen Grad ferner als d^7 steht a^7: a^7-d-G-C. Wieder einen Grad ferner als a^7 steht e^7: e^7-a-d-G-C. Nach e^7 kommt $^oh^7$, nach $^oh^7$ F^7, dann C^7. Hiernach steht C^7 dem C am fernsten. Siehe 108, wo sich C^7 durch F F^7, h, h^7, e, e^7, a, a^7, d, d^7, G, G^7 auf C bezieht. Da sich indeß C^7 nach F auflöst, und F von C nur einen Grad entfernt ist, so steht diese Harmonie andererseits auch wieder dem C sehr nahe.

Nun kann auch leicht erklärt werden, warum der Septaccord der fünften Stufe Dominant- (herrschende) Septharmonie heißt. Wie nämlich die Dominantdreiklänge, so zieht auch der Septaccord der fünften Stufe der Tonleiter alle andern Septharmonieen gewissermaßen an sich, alle gelangen erst [der gewöhnlichen Ordnung nach*]) durch sie zur tonischen Harmonie. Hierzu kommt noch, daß sie auch durch ihren Klang sich vortheilhaft vor den andern auszeichnet. Sie läßt auch freier mit sich umgehen. So kann man (wie wir später sehen werden) den Hauptseptaccord ohne Weiteres aus einer seiner Lagen in eine andere übergehen lassen (man spiele 107c); was bei den Nebenseptharmonieen nicht so geht (man spiele $107^{f,s}$). Es ist nun klar, daß der Septharmonie der 5. Stufe der Name Hauptseptharmonie, Dominantseptaccord billig zukommt, und daß die in mehrfacher Beziehung dem Hauptseptaccorde nachstehenden übrigen Septaccorde bezeichnend mit dem Namen Nebenseptaccorde benannt werden.

5) Die Septaccorde der Durtonleiter als neuer Stoff der Durtonart. Bedeutung der Septharmonieen für's Musikleben im Allgemeinen.

§. 57.

Die sieben Septaccorde der Durtonleiter sind aus einer gesetzlichen Verbindung ihrer Töne hervorgegangen und gehören dieser also schon den Noten (Tönen) nach als Eigenthum an. Da aber auch alle leitereignen Septharmonieen durch innere Beziehun-

*) Bei Trugschlüssen ist das anders; aber hier findet auch eine künstlichere Behandlung der Septaccorde Statt.

Digitized by Google

gen sich an die leitereignen Dreiklänge anschließen und, wie die bezogenen Dreiklänge, zuletzt auf einer derselben, auf der tonischen ruhen; so sehen wir wohl, daß sie, wie äußerlich (durch die Töne), so innerlich (durch die Beziehungsverhältnisse) der Tonart angehören, der die Tonleiter zum Grunde liegt, aus deren Tönen sie gebildet worden. Durch die Septaccorde haben wir nun die Durtonart um sieben Harmonieen bereichert, ihr also neuen Stoff zugeführt. —

Nun noch ein Wort über die Bedeutung der Septharmonieen für's Musikleben im Allgemeinen. Auf den C-Dreiklang kann man verschiedene Dreiklänge folgen lassen. Auf einen Septaccord erwartet man einen bestimmten Dreiklang, nämlich den der leitereignen Quarte. Man sieht sogleich, daß ein harmonischer Satz durch Septaccorde eine gewisse Bündigkeit, eine festere Verkettung der Harmonieen erhält.

6) Etwas über harmoniefremde Töne, insbesondere über Vorhalte und Durchgänge.

Vorbemerkung.

§. 58.

Obgleich wir nun schon viele wichtige Gegenstände aus der Theorie des Tonsatzes kennen gelernt haben, so waren doch unsere musikalischen Arbeiten bis jetzt immer noch sehr unvollkommen, und bestanden fast nur in einem Nachbilden gegebener Beispiele in andern Tonarten. Wir haben uns aber schon ein gut Stück der Unterrichtsstufe genähert, auf welcher der Schüler mit mehr Freiheit höhere Tonsatzarbeiten machen soll. Damit nun vom Schüler auf jener Stufe auch wirklich höhere Leistungen gefordert werden können, ist es nöthig, daß der Unterricht zweckmäßig dafür vor- und zubilde. Wenn wir nun schon hier etwas aus der Lehre von den Nebennoten vortragen, so wird dieß in den Grundsätzen unseres ganzen Unterrichtsganges seine Rechtfertigung finden.

Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten.

§. 59.

(Der L. lasse das Beispielbuch vornehmen und die hierher gehörigen Beispiele (109 — 114) aufschlagen. An sie wird das hier aus der Lehre von den Nebennoten zu Gebende etwa in folgender Weise angeschlossen.)

In dem Beisp. 109ª ist im 1. Takte in den C-Dreiklang eine Septime eingeführt worden. Die Töne des C-Septaccordes lösen sich im 2. Takte regelrecht in den F-Dreiklang auf, die Septime b ausgenommen, die, ehe sie ihrem Streben gemäß nach a über-

Digitized by Google

geht, noch eine halbe Note lang liegen bleibt. — So hält im 4. Takte der Tenor das f, welches ebenfalls vorher Septime war, noch fort, so daß auch hier f erst später nach e kommt. Ein so zurückgehaltener Ton heißt in der Kunstsprache Vorhalt, Vorhaltton, auch Vorhaltnote. Diese Benennung kommt wohl daher, daß uns solcher Ton ein bestimmtes harmonisches Intervall eine Zeitlang vorenthält. — Bei einem Vorhalte unterscheidet man drei Stücke: Vorbereitung, Anschlag, Auflösung. Die Vorbereitung eines Vorhaltes besteht darin, daß derselbe in der Stimme, in welcher er aufgetreten, schon vorher erklang. Der Anschlag ist das Erklingen oder Auftreten eines Vorhaltes als Vorhalt. Die Auflösung eines Vorhaltes ist das Uebergehen in seinen harmonischen Ton. — Der Vorhalt b in 109a ist vom Grundtone des Accordes die Quarte; wir wollen ihn darum Quartvorhalt nennen. Der Quartvorhalt löst sich in die Terz auf. Der Quartvorhalt in 109a war im vorhergehenden Accorde Septime; der in 110a war vorher Grundton eines Dreiklanges. Ein Vorhalt kann also in seinem vorhergehenden Accorde ein verschiedenes Intervall bilden.

In 111a finden wir im 2. Takte zwei Töne aus dem vorigen Accorde eine Zeitlang zurückgehalten. Der eine ist die Quarte, der andere die Sexte vom Grundtone. Wir haben also hier außer dem Quartvorhalte auch einen Sextenvorhalt. — In 112a folgt auf C die d-Harmonie. Ein Ton aus dem C-Accorde bleibt aber noch eine Weile liegen und bildet im d-Dreiklange einen Vorhalt zur Octave, einen Nonenvorhalt. So haben wir denn drei Vorhalte kennen gelernt, einen Quart-, Sext- und Nonenvorhalt. So viel hier über die Vorhalte.

In 113a geht die Altstimme von g durch a nach b. a ist auch kein harmonischer, sondern ein harmoniefremder Ton; doch kein Vorhaltton, denn als solcher müßte er Vorbereitung haben. Solch einen Ton nennt man einen Durchgang, Durchgangston, eine Durchgangsnote. So ist auch e im 3. Takte ein Durchgang. In 113a steht der Durchgang auf leichter Taktzeit, in 114a auf schwerer. Dieser Umstand ist wichtig; denn ein Durchgang auf schwerer Zeit tritt kräftiger auf, macht sich bemerklicher, als einer auf leichter Zeit. Man

Digitized by Google

nennt einen Durchgang auf leichter Zeit schlechthin Durchgang, auf schwerer Taktzeit aber Wechselnote. Man will durch letztere Benennung anzeigen, daß die harmoniefremde Note, indem sie eine schwere Taktzeit eingenommen und der harmonischen Note eine leichtere überlassen hat, gleichsam mit dieser einen Tausch eingegangen sei.

Die nicht-harmonischen Noten (Töne) nennt man auch, da sie Nachbartöne der harmonischen sind, Nebennoten (Nebentöne). Wir haben nun drei Arten Nebennoten kennen gelernt: Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten. Ueber die Nebennoten später mehr. — Wie über die Vorhalte, so wird der spätere Unterricht auch über die Durchgänge und Wechselnoten Ausführlicheres nachbringen. —

Bemerk. f. d. Unterr. Nachdem so dem Sch. im Allgemeinen das Wesen der Nebennoten und Arten derselben erläutert und kenntlich gemacht worden sind, werden die Beispiele 109—114 ausarbeitet. Jedes dieser Beispiele wird erst in nackten Dreiklängen an die Tafel geschrieben, dann werden Septimen, endlich Nebennoten eingeführt. Indem so der Lehrer jedes der Beispiele 109—114 vor den Augen der Schüler entstehen läßt, läßt er den Schüler bei dieser Arbeit soviel als möglich selbstthätig sein, und fordert ihn auch öfter auf, sich über das Einzelne zusammenhängend und gründlich auszusprechen. Man mache den Sch. auch darauf bei den einzelnen Beispielen aufmerksam, daß immer der 3. u. 4. Takt dem 1. u. 2. Takte in der innern Ausarbeitung entspreche. — Jedes dieser Beispiele wird vom Sch. in einer Anzahl Tonarten (in verschiedenen Lagen, in enger und weiter Harmonie, in verschiedenen Taktarten — $\frac{2}{4}$- u. $\frac{3}{4}$-Takt —) ausarbeitet, in allen aber eingespielt.

b) Die Septaccorde der Molltonart. Anwendung derselben.

1) Bildung, Benennung und Bezeichnung der leitereignen Septaccorde der Molltonleiter.

§. 60.

Beisp. 115ª zeigt uns die sieben leitereignen Septaccorde der Molltonleiter. (Der L. schlage sie auf einem Instrumente an.) Sie sind eben so entstanden, wie die der Durtonleiter. Die Septaccorde der 2., 4., 5. u. 6. Stufe sind uns schon bekannt; die der 1., 3. u. 7. Stufe sind neue Septaccorde. Der Septaccord der 1. Stufe besteht aus dem Molldreiklange und der großen Septime. Er klingt an sich sehr herbe. Wenn ein Accord, allein

Digitized by Google

stehend, herbe klingt, so kann uns das freilich noch nicht bestimmen, ihn zu verwerfen; der Zusammenhang mit andern Harmonieen benimmt solchen oft das Rauhe. Warten wir daher ab, wie sich der Septaccord a c e gis in Harmonieverbindungen ausnimmt. — Der Septaccord der 3. Stufe besteht aus dem sogenannten übermäßigen Dreiklange und der gr. Septime. Da wir den überm. Dreiklang schon als einen solchen Zusammenklang kennen gelernt haben, dem unter den Dreiklängen kein Platz einzuräumen war; so wird der hier in Rede stehende Vierklang schon des ihm zum Grunde liegenden Dreiklanges wegen nicht unter die Septharmonieen gestellt werden dürfen. — Der Septaccord der 7. Stufe endlich besteht aus dem kl. Dreiklange und der verminderten Septime. Er klingt etwas trübe, sonst nicht unangenehm. Wir werden diesen Zusammenklang später wieder bekommen, doch nicht als einen Septaccord von gis, sondern als eine Harmonie, deren Grundton e ist. Sehen wir einmal von den drei eben besprochenen Septharmonien ab, so bleiben von den sieben noch übrig: ein kl. Septaccord auf der zweiten, ein Mollseptacc. auf der vierten, ein Hauptseptacc. auf der fünften, ein großer Septaccord auf der sechsten Stufe. —

Unter den Baßtönen des Beisp. 115ª ist jeder Accord genau bezeichnet worden. Die Null an der 7 unter der Septharmonie der 7. Stufe zeigt an, daß die Septime dort eine verminderte ist.

Bemerk. f. d. U. Man lasse immerhin von mehrern Molltonleitern die 7 leitereignen Septaccorde nach Beisp. 115ª ausarbeiten. Der Sch. möge sich auch üben, diese Harmonieen wenigstens in den bekanntern Molltonarten in der nächsten Lehrstunde anschlagen zu können. —

2) Auflösung der leitereignen Septaccorde der Molltonleiter, Weiteres über die Septharmonieen der 1., 3. u. 7. Stufe in Moll.

§. 61.

Die Septimenaccorde der Molltonart werden natürlich nach denselben Gesetzen aufgelöst, wie die der Durtonleiter. Wir haben darum über die Art der Auflösung dieser Septaccorde nichts weiter zu sagen. Richten wir aber unsere Aufmerksamkeit einmal insbesondere auf die neuen Septaccorde und sehen zu, wie sich bei ihnen die Auflösung macht. Bei 115ᵇ sehen wir die erste leitereigne Septharmonie aufgelöst. $\overline{gis}$, die Septime, fällt eine übermäßige Se-

Digitized by Google

cunde. Um so viel fiel in den Septaccorden der Durtonleiter keine Septime. Wir fühlen aber auch, daß ein solcher Fortschritt der Septime seltsam klingt; gis schließt sich nicht innig an seine nächste Note an; sein Schritt in's f ist zu hart. Kurz, eine Auflösung des Zusammenklanges a^7 in das leiterfremde d-moll nimmt sich nicht gut aus. — In dem Septaccorde bei c geht die Quinte gis, hier abwärts aufgelöst, eine übermäßige Secunde unter sich. gis strebt aber fühlbar nach a, und müssen wir es dahin gehen lassen. (Siehe cc.) In keinem der Septaccorde, die wir bis jetzt kennen gelernt, hatte die Quinte ein Streben nach oben. Im Verlauf des Unterrichts werden wir den Grund davon, warum gerade hier die Quinte nach oben strebt, genauer kennen lernen. Das gis unseres Zusammenklanges ist nämlich kein harmonischer Ton mehr, sondern ein harmoniefremder, ein Nebenton. Man besehe vorläufig 115f. Hier ist gis offenbar Durchgang. Der Zusammenklang c e gis h geht hier aus dem großen Septaccorde hervor. — Der Septaccord der 7. Stufe endlich geht, wenn er auf gewöhnliche Weise aufgelöst wird, in einen übermäßigen Dreiklang über, also in einen Zusammenklang, der, weil einer seiner Töne eine Nebennote ist, kein reiner Dreiklang ist. Man spiele 115d. Wir fühlen sogleich, daß eine solche Auflösung nicht Statt haben kann. So sehen wir denn nun schon, daß die Zusammenklänge a c e gis, c e gis h nicht für Septaccorde zu halten, und folglich von ihnen abzusehen ist. Es soll damit nicht gesagt sein, daß diese Zusammenklänge nicht als Zusammenklänge vorkommen könnten; sie kommen als solche gar häufig vor. So entsteht der Zusammenklang a c e gis in 115e mehrmals; gis ist aber jedesmal Nebennote; c e gis h in 115f; gis ist aber Nebennote. — Der Zusammenklang gis h d f aber kommt sogar als Accord vor; doch nicht als Septaccord von gis, sondern, wie schon gesagt, als eine Harmonie von e. —

3) Anwendung der Septaccorde der Molltonart in Beispielen.

§. 62.

In 116a finden wir die Septaccorde der Molltonart, gerade wie sie sich bei 115a finden, in einem Beispiele angewendet, das nur leitereigne Töne in sich enthält. Wir wissen, daß sonst der Zusammenhang den herben Klang einer Tonverbindung mildert.

Digitized by Google

Das Rauhe der leitereignen Septaccorde der 1. und 7. Stufe, die hier beide als Septharmonieen behandelt werden, wird aber keineswegs durch den Zusammenhang gemildert. — Man spiele nun aber einmal Beispiel 116ª so, daß im 2., 3. u. 4. Takte alle Kreuze unbeachtet bleiben; dann klingt das Beispiel gut. Die Harmonieen e-moll im 2. Takte bis zu F^7 im 5. Takte gehören dann freilich nicht mehr der a-moll-Tonart an; sie sind aus der naheliegenden verwandten Durtonart (C) hereingezogen worden. Wir wissen bereits aus dem frühern Unterrichte, daß die Molltonart Harmonieen aus ihrer verwandten Durtonart entlehnt. Man sehe auch Beisp. 116ᵇ. (Spielt man hier die einpunktirten Noten mit, dann ist der Satz fünfstimmig.) Bei c und d findet man b in andern Lagen dargestellt.

Aufgabe. Der Sch. arbeitet 116ᵇ, ᶜ, ᵈ in mehrern Molltonarten aus und spielt sie in allen ein.

Fortsetzung.

§. 63.

In 117ª geht der a-Accord in den a^7-Accord über. Wir fühlen, daß sich der Mollseptaccaord hier nicht gut ausnimmt. Wir lassen darum lieber a in den Hauptseptaccord von A übergehen. Dieser führt uns in befriedigenderer Weise in die d-moll-Harmonie. Siehe 117ᵇ. Man findet hier auch zwei Mal einen Quartvorhalt eingeführt. Beisp. c und d zeigt b in andern Lagen, e in zerstreuter Harmonie dargestellt. —

(Der Sch. arbeitet die Beispiele 117ᵇ, ᶜ, ᵈ u. ᵉ in mehreren Tonarten aus und spielt sie in allen Molltonarten ein.)

In 118ª finden wir einige Durchgänge eingeführt. Alles hier Vorkommende muß durch den frühern Unterricht verständlich sein. — In 119ª wird uns im 3. Takte der Ton $\overline{\text{fis}}$ auffallen. Sollte hier nicht das leitereigne $\overline{\text{f}}$ stehen? Der Ton f würde als Nebenton zu weit von dem Tone gis, an den er sich anschließen muß, entfernt sein. fis ist hier, wie cis u. g im 1. Takte, ein leiterfremder Ton.

(Auch bei diesen Beispielen schreibt der Sch. erst nur die Dreiklänge auf; dann führt er die Septimen und Nebennoten ein. Jedes Beispiel entsteht so unter seinen Händen, wie es der Unterricht nach und nach ausgebildet hat. Die Aufgabe für den Privatfleiß ist die gewöhnliche.)

Digitized by Google

4) Die Septaccorde der Molltonleiter als neuer Stoff der Molltonart.

§. 64.

Die Molltonart besitzt also außer den Dreiklängen auch noch Septimenaccorde; jedoch nicht so viel, als die Durtonart; sie hat nur vier. In Betreff der Beziehungen der Septimenaccorde in Moll, theils auf die Harmonie der Quarte, theils auf die tonische, gilt im Wesentlichen dasselbe, was über die Beziehungen der Septharmonieen der Durtonleiter gesagt worden.

Zusatz. Die Theoretiker, welche in bekannter Weise eine doppelte Molltonleiter annehmen, haben, wie weit mehr Dreiklänge, so auch weit mehr Septaccorde der Molltonart, als wir. Sie haben auf der 1. Stufe zwei (a c e gis, a c e g), auf der 2. Stufe zwei (h d f a, h d fis a), auf der 3. Stufe zwei (c e g h, c e gis h), auf der 4. Stufe zwei (d f a c, d fis a c), auf der 5. Stufe zwei (e g h d, e gis h d), auf der 6. Stufe zwei (f a c e, fis a c e), auf der 7. Stufe endlich gar vier (g h d f, g h d fis. gis h d f, gis h d fis); zusammen also 16, sage sechzehn leitereigne Septharmonieen der Molltonart. —

Mehrdeutigkeit der Septharmonieen in Bezug auf Sitz in einer Tonart.

§. 65.

Wie jede der Dreiklangsharmonieen, so ist auch jede der Septharmonieen in mehrern Tonarten zu Hause (einheimisch). Es ist darum jede Septharmonie an sich in Bezug auf Sitz mehrdeutig.

1) Der Hauptseptimenaccord. — Die Durtonart hat nur einen Hauptseptaccord, nämlich auf der 5. Stufe; die Molltonart hat gleichfalls nur einen, und auch auf der 5. Stufe. Der Hauptseptaccord d fis a $\overline{c}$ ist also entweder Dominantseptharmonie der G- oder der g-Tonart.

Aufgabe. Welchen Tonarten können die Hauptseptharmonieen G^7, D^7, A^7, E^7, H^7, Fis^7, F^7, B^7, Es^7, As^7, Des^7 angehören? —

2) Der große Septimenaccord. — Diese Harmonie hat in Dur auf der 1. u. 4., in Moll auf der 6. Stufe ihren Sitz. Der Zusammenklang c e g h ist nun entweder erste leitereigne Septharmonie in C-dur, oder vierte in G-dur, oder sechste in e-moll.

Digitized by Google

Aufgabe. Arbeitet eine Tabelle, in welcher angegeben ist, welchen Tonarten und welchen Stufen derselben die großen Septaccorde von C, G, D, A, E, H, Fis, F, B, Es, As, Des angehören. —

Schema.

C^7 kommt vor als I^7 in C, als IV^7 in G, als VI_7 in e.
G^7 " " " I^7 in G, als IV^7 in D, als VI^7 in h.

3) Der Mollseptimenaccord. — Diese Harmonie hat in Dur auf der 2., 3. u. 6., in Moll auf der 4. Stufe ihren Sitz. Der Zusammenklang d f a c ist nun entweder zweite leitereigne Septharmonie in C, oder dritte in B, oder sechste in F, oder vierte in a.

4) Der kleine Septimenaccord. — Der kleine Septimenaccord kommt in Dur auf der siebenten, in Moll auf der zweiten Stufe vor. Der Zusammenklang h d f a ist also entweder siebente leitereigne Septharmonie in C-dur, oder zweite leitereigne Septharmonie in a-moll.

Bei 3 und 4 werden ähnliche Aufgaben gestellt, wie die unter 2 gegebene.

Fünfter Abschnitt.

A) Die Umkehrungen des Dreiklanges und Septaccordes, und Anwendung derselben.

Einleitung.

§. 66.

In den harmonischen Beispielen, die wir bis jetzt gebildet haben, lag in jeder Harmonie der Grundton im Basse. Wie nun aber jedes Intervall einer Harmonie in der Oberstimme liegen kann; so kann nun auch jedes in der Unterstimme stehen, jedes kann Baßton sein. Aus einem Dreiklange können also außer dem Grundtone auch Terz und Quinte, aus einem Septaccorde außer dem Grundtone auch Terz, Quinte und Septime im Basse auftreten. —

Wenn man nun z. B. aus dem 1. Accorde von 120^a die Terz aus dem Tenore wegnimmt und in den Baß, den Ton c aber

Digitized by Google

aus dem Basse hinauf in den Tenor setzt, so findet zwischen beiden Stimmen eine Tonvertauschung Statt. Man nennt solche Versetzung oder Vertauschung in der Kunstsprache Umkehrung, und den durch solche Versetzung erhaltenen Baßton „umgekehrten Baß". — Im 3. Accorde bei 120ª liegt g im Basse. Oben sind die Töne des Dreiklanges unverändert liegen geblieben, und es hat also hier ein solcher Tausch von Tönen, wie der vorher erwähnte, nicht statt gehabt. Gleichwohl ist und heißt der Baßton g im 3. Takte ein umgekehrter Baß. Wir müssen darum bei dem Begriffe „Umkehrung" die Vorstellung fahren lassen, als ob dabei eine wirkliche Tonvertauschung zwischen zwei Stimmen nothwendig statt haben müsse. Die Kunstsprache nennt jeden Baßton, der einer von den bezogenen Tönen einer Harmonie ist, einen umgekehrten Baß, oder auch schlechthin eine Umkehrung. —

Der Grundton ist von Hause aus die Grundlage einer Harmonie; die bezogenen Töne (Terz, Quinte, Septime ꝛc.), die dem Grundtone an Kraft nachstehen, geben eine weniger feste Unterlage einer Harmonie ab, sie sind schwächere Träger derselben. Durch die Umkehrungen wird also eine Baßstimme gewissermaßen an Kraft verlieren, dafür freilich aber auch in anderer Beziehung unendlich gewinnen.

1) Die Umkehrungen des Dreiklanges.

α) Die Serten- und Quartsertenlage der Dreiklänge.

§. 67.

Bei 120ª sehen wir zunächst den C-Dreiklang mit dem Grundtone im Basse. Im 2. Takte ist die Terz, im 3. Takte die Quinte des C-Accords in den Baß gelegt worden. Der C-Dreiklang steht also hier zuerst in nicht-verwechselter (unverwechselter) Lage, dann in verwechselten Lagen. Von den verwechselten Lagen heißt die, bei der die Terz im Basse liegt, die erste, die, bei der die Quinte im Basse liegt, die zweite Umkehrung. Die Dreiklänge bekommen, wenn sie in verwechselten Lagen stehen, noch besondere Namen. Werden im 2. Accorde bei 120ª die Dreiklangstöne des obern Systems auf den umgekehrten Baß bezogen, so ist g die Terz*), c die Serte*). Man nennt nun einen

*) Das $\overline{g}$ des Tenors ist eigentlich eine Decime, $\overline{\overline{c}}$ eine Quartdecime vom umgekehrten Baßtone e entfernt. Man denke sich aber jedes oben befindliche In-

Digitized by Google

Dreiklang mit Terzbaß oder in erster Umkehrung Terz-Sexten-Accord, gewöhnlich kürzer Sextenaccord. Zählen wir im 3. Takte die obern Töne von der im Basse liegenden Quinte g ab, so ist c die Quarte, e die Sexte, g die Octave. Man nennt einen Dreiklang mit Quintbasse oder in zweiter Umkehrung Quart-Sexten-Accord. Wollte man, wie bei der Benennung Sextenaccord, nur die Entfernung des Grundtones zum umgekehrten Baßtone bezeichnen, dann würde ein Dreiklang in zweiter Umkehrung Quartaccord zu nennen sein. Der Sext- und Quart-Sextenaccord sind, wie wir sogleich sehen, keine neuen Accorde, sondern eben nur gewisse Lagen oder Gestalten eines Dreiklanges. Wir wollen die Lage eines Dreiklanges, die einen Sextenaccord gibt, seine Sextlage, die, welche den Quartsextenaccord gibt, seine Quartsextenlage nennen. Statt Sextlage können wir abwechselnd auch sagen „erste Umkehrung" oder „erste Verwechselung des Dreiklanges", statt Quartsextlage „zweite Umkehrung" oder „zweite Verwechselung des Dreiklanges". —

Beisp. 120b zeigt den c-moll-Dreiklang in unverwechselter und verwechselter, und in letzter Beziehung in Sext- und Quartsextenlage; 120c ebenso den kleinen Dreiklang von c. Wir wollen nun die erste Umkehrung des Durdreiklanges Dursextenaccord, die erste Umkehrung des Molldreiklanges Mollsextenaccord, die erste Umkehrung des kleinen Dreiklanges kleinen Sextenaccord nennen. In gleicher Weise unterscheiden wir dann auch einen Dur-, Moll- und kleinen Quartsextenaccord. —

Der Sextaccord in 120a ist der Dursextenaccord von c auf e. Wie unterscheidet sich das? „Von" drückt die Beziehung auf den Grundton aus; „auf" die Beziehung auf den umgekehrten Baß. Der Dursextaccord von D ist der D-Dreiklang in erster Umkehrung; der Dursextenaccord auf d ist der B-Dreiklang in erster Umkehrung. Ebenso unterscheiden wir einen Moll- und kleinen Sexten-, ferner einen Dur-, Moll- und kleinen Quartsextenaccord von und auf einem Tone. —

Wir bemerken leicht, daß hier nun die Accordtöne zu den Baßtönen in neue Beziehungsverhältnisse treten. In dem Dreiklange

tervall in nächster Nähe des Baßtones. Werden nun $\overline{g}$ und $\overline{c}$ um eine Octave tiefer liegend gedacht, dann ist der eine Ton wirklich nur eine Terz, der andere nur eine Sexte vom Baßtone entfernt.

Digitized by Google

c e g ist c Terz, g Quinte vom Grundtone; im Sextaccorde von C ist e Octave, g Terz, c Sexte von dem umgekehrten Basse; im Quartsextaccorde ist c Quarte, e Sexte, g Octave vom umgekehrten Basse. Die Intervalle, die sich aus der Beziehung der Dreiklangstöne auf den Grundton ergeben, wollen wir Grundintervalle nennen. Es ist also in c e g der Ton e Grundterz, g Grundquinte. g im Sextenaccorde von C nennen wir aber, es auf den Baßton e beziehend, „Terz vom umgekehrten Basse", c „Sexte vom umgekehrten Basse".

Bemerk. f. d. U. Hier gibt es nun viel zu üben. Wir empfehlen folgende Uebungen.

1) Man lasse schriftlich viele Dur-, Moll- und kleine Dreiklänge in Sext- und Quartsextlage mit genauer Bezifferung und außer dem umgekehrten Basse noch mit Hinzufügung der Grundbässe in einem besonderen Baßsysteme darstellen. Siehe Beisp. 120.

2) Man lasse von jedem aufgeschriebenen Sext- und Quartsextenaccorde angeben, von und auf welchem Tone er Sext- und Quartsextenaccord ist, wobei zugleich bestimmt wird, aus welchem Dreiklange der Art nach der Sext- oder Quartsextenaccord hervorgegangen. — 120d liest der Sch. so ab: der C-Dur-Dreiklang in unverwechselter Lage; es folgt der Dursextaccord von G, auf h, darauf der Durquartsextenaccord von G, auf d.

3) Mündliche Uebungen. L. Nennt den Dursextaccord von e! Sch. gis — e h e. U. s. w. L. nennt den Dursextaccord auf f! Sch. f — des as des. U. s. w. L. Der Mollsextaccord auf c ist Sextaccord von welchem Tone? Sch. Der Mollsextacc. auf c ist Mollsextacc. von a. U. s. w.

4) Der Lehrer schägt Sexten- und Quartsextenaccorde auf dem Instrumente an und läßt bestimmen, was für ein Sexten- oder Quartsextenaccord angeschlagen worden, und von und auf welchem Tone.

5) Der Sch. schreibt Dur-, Moll- und kleine Dreiklänge von c bis cis und von c bis ces in Sext- und Quartsextlage in's Arbeitsbuch und spielt sie zur nächsten Stunde nach den bei 120 dargestellten Beispielen ein. —

β) Anwendung der Umkehrungen des Dreiklanges in Beispielen.

αα) Anwendung des Sextenaccordes.

§. 68.

Beispiel 120c zeigt uns den Sextenaccord einzeln stehend, außer Zusammenhang; nun wollen wir ihn auch im Zusammenhange mit andern Harmonieen betrachten. Da ist denn zuvörderst zu bemerken, daß ein drei-, vier- und mehrstimmiger Satz für gewöhnlich nicht mit einer Umkehrung beginnt. Zweistimmige

Digitized by Google

Sätze aber beginnen und enden sogar gewöhnlich mit dem tonischen Dreiklange in Sextlage. —

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient im vierstimmigen Satze die Verdoppelung der Intervalle der Dreiklänge, sowohl in unverwechselter, als insbesondere auch in verwechselter Lage. Denken wir hier einmal wieder an die Töne, die die nach den Stammbrüchen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$ getheilte C-Saite gibt: C c g c e g b c d e. Wenn wir die ersten fünf dieser Töne zu einer Dreiklangsharmonie verbinden, so kommt der Grundton drei Mal vor, Quinte und Terz dagegen nur ein Mal. Verbinden wir die ersten sechs Töne, so kommt der Grundton drei Mal vor, die Quinte zwei Mal, die Terz ein Mal. Verbinden wir mit den ersten sechs Tönen den achten, so wird der Grundton sogar noch ein Mal verstärkt, ehe die Terz verdoppelt wird, was mit Hinzunahme des zehnten Tones geschieht. So führt uns denn die Natur in Bezug auf Verdoppelung der Intervalle eines Dreiklanges im vier- und mehrstimmigen Satze auf ein Gesetz: Wenn Dreiklangstöne verdoppelt werden müssen, so hat der Grundton den ersten Anspruch auf Verdoppelung, nach ihm die Quinte, nachher erst die Terz. Im Allgemeinen wird man also den Grundton am häufigsten, die Terz am wenigsten verdoppeln. Welches Intervall nun aber in besondern Fällen zu verdoppeln, darüber muß der Zusammenhang entscheiden. Die folgenden und künftigen Beispiele werden uns Gelegenheit geben, diesen Gegenstand weiter zu verfolgen.

In 121ª finden wir nun den C- und F-Accord in Sextlage. In den Sextaccorden ist der Grundton oder die Sexte vom umgekehrten Basse verdoppelt worden. — In 122 finden wir den tonischen und Dominantdreiklang in Sextlage. Hier ist in den Sextenaccorden die Grundquinte oder die Terz des umgekehrten Basses doppelt genommen worden. — In 123 ist im 1. u. 3. Sextaccorde die Grundterz oder die Octave vom umgekehrten Baßtone verdoppelt worden. Hier ist die Verdoppelung der Grundterz zulässig, in 124ª u. ᵇ aber nicht; hier entstehen in Folge der Terzverdoppelung falsche Fortschreitungen. — In 124ᶜ sind der 2., 3. u. 4. Sextenaccord übel angebracht. Der Baß springt von dem a des F-Accordes in's e hinab, von hier wieder in eine Terz eines andern Accordes u. s. f. Was ist nun eigentlich in diesem Beispiel falsch? Etwa das, daß von einer Terz zu dem nächsten Tone ein Sprung

Digitized by Google

gemacht wird? In 121, 122 ꝛc. geht der Baß auch von einer Terz in einen um mehr als eine Secunde entfernten Ton, und diese Beispiele sind gut. In den eben angezogenen Beispielen geht freilich der Baß von der Terz weg meist in einen Ton, der Grundton ist. In diesem Falle und wenn die Terz eines Sextenacc. etwa, wie in 126ᵃ vom 1. zum 2. Takte, in einen Nachbarton übergeht, nimmt sie sich freilich anders aus, als wenn, wie in 124ᶜ, planlos von einer Umkehrung weg in eine andere gesprungen wird. —

Werfen wir nun noch einen Blick auf die oberen Baßstimmen, so finden wir bald, daß dieselben durch Anwendung der Umkehrungen sehr gewonnen haben. Wie steif und einförmig geht die untere Baßstimme in 121ᵃ einher! Wie ganz anders klingt hier die obere Baßstimme! —

Bemerk. f. d. Unterr. Die Beispiele 121—123 werden von Seiten des Schülers genau zergliedert, in einer Anzahl Tonarten ausgearbeitet, in allen eingespielt. Jedes Beispiel schreibt der Sch. zuerst in Dreiklängen und mit Grundbässen auf, dann arbeitet er das Uebrige hinein. Man lasse den Sch. jedes Beispiel immer in Dur und Moll nebeneinander spielen, also z. B. 121ᵃ in C und gleich darauf in c, in G und g ꝛc.

ββ) Anwendung des Quartsextenaccordes.

§. 69.

Wir haben §. 67 den Quartsextenaccord ($\frac{6}{4}$-Accord) an sich betrachtet; nun wollen wir ihn auch im Zusammenhange mit andern Harmonieen betrachten. Zunächst richten wir unsere Aufmerksamkeit auf eine gewisse Eigenthümlichkeit seines Wesens, dann auf die richtige Behandlung desselben. Wir spielen 125ᵃ, ᵇ, ᶜ. Welche Wahrnehmung machen wir da? Das Gefühl erwartet nach dem letzten Accorde jedes Sätzchens noch eine Harmonie. Die tonische Harmonie in $\frac{6}{4}$-Lage befriedigt also nicht, läßt das Gefühl in Spannung, in Erwartung. Der $\frac{6}{4}$-Accord ist also gewissermaßen ein strebender (dissonirender) Accord. Nun hat er zwar an sich nicht einen so entschiedenen Zug nach einer gewissen andern Harmonie hin, wie der Septaccord nach der der vierten Stufe; aber eben darum, weil er eine gewisse Freiheit der Behandlung zuläßt, ist es schwerer, ihn immer richtig zu behandeln. Wir betrachten ihn nun in Beispielen.

In 125ᵈ geht der $\frac{6}{4}$-Accord von C in den G-Dreiklang über, und in diesem Accorde findet er gleichsam seine Auflösung. Man

Digitized by Google

spiele 125d—i. Wie der tonische Dreiklang in unverwechselter Lage, so kann derselbe auch in Quartsextlage in die Dominantharmonie übergehen. — Hier haben wir auch von neuem Gelegenheit wahrzunehmen, wieviel ein harmonischer Satz und insbesondere seine Baßstimme durch Umkehrungen gewinnt. Man spiele einmal 125d mit den Grundbässen, dann mit dem Basse im obern Baßsysteme. Wie ganz anders klingt letzteres! Woher kommt das? — Nach dem unteren Basse hat die 1., 3. u. 5. Harmonie volle Beruhigung. Nach dem obern Basse erwartet man nach der tonischen Harmonie des 2. Taktes noch Fortsetzung. Indem hier die C-Harmonie in $\frac{6}{4}$-Lage die G-Harmonie und mit dieser den C-Dreiklang gleichsam nach sich zieht, kommt in das ganze Beispiel eine innigere Verkettung der Harmonieen.

Da nun der tonischen Harmonie die Subdominantharmonie eben so nahe steht, als die Dominantharmonie, so kann die $\frac{6}{4}$-Lage der tonischen Harmonie auch in die Subdominantharmonie übergehen. Siehe Beisp. 126.

In 127a finden wir im 1. Takte den Subdominantaccord in $\frac{6}{4}$-Lage. Wie sich die Subdominantharmonie zunächst an die tonische anschließt, so geht nun auch der Subdominantaccord in $\frac{6}{4}$-Lage gern und am einfachsten in die Harmonie der Tonica über. Siehe 127a—d. Da aber der Subdominantaccord auch der Dominantharmonie nahe liegt, so können wir den Subdominantaccord in $\frac{6}{4}$-Lage auch in die Dominantharmonie überführen. Siehe Beisp. 128*).

In 129a finden wir den Dominantaccord in $\frac{6}{4}$-Lage. Da die Dominantharmonie der tonischen so nahe liegt, so führen wir sie, in $\frac{6}{4}$-Lage stehend, am einfachsten in die tonische Harmonie über. — Man achte in 129a, wie in 126, auch auf die harmonische Bewegung; mehrere Stimmen haben hier Gegenbewegung.

Beisp. 130 zeigt auch Sext- und Quartsextaccorde. Hier wird aber der $\frac{6}{4}$-Acc. nicht aufgelöst. Wie kommt das? Antwort: Der $\frac{6}{4}$-Acc. äußert hier kein Streben. Warum äußert er aber hier kein Streben? — Der Baß durchläuft schnell die Töne des C-Dreiklanges, und so erscheinen hier die Töne e u. g gewissermaßen als Nebennoten (später mehr über diese Art Nebennoten); darum er-

*) Man kann allerdings hier die Töne $\overline{f}$ und $\overline{a}$ als Nebennoten ansehen. Wir fassen sie aber einmal als harmonische auf.

Digitized by Google

scheint hier nun der $\frac{4}{2}$-Accord so zu sagen mehr zufällig; er tritt nicht so kräftig auf, macht sich nicht weiter geltend. — Wie der $\frac{4}{2}$-Acc. in 131ª angebracht ist, ist er fehlerhaft. Er steht hier zu abgerissen da. Folgte, wie in 131ᵇ, der D-Accord, dann könnte er stehen.

Bemerk. f. d. Unterr. Die Aufgaben hier ähnlich den im vorigen §. gestellten.

Weitere Anwendung und Betrachtung des Sext- und Quartsextenaccordes.

§. 70.

In den Beispielen 132 bis 136 treten außer der tonischen und den Dominantharmonieen auch leitereigne Dreiklänge anderer Stufen in verwechselter Lage auf. — Ueber diese Beispiele nur noch einige Bemerkungen.

In 132ᶜ kann man in der Oberstimme statt der durchstrichenen Noten die Viertelnoten spielen. Das eine Viertel ist immer Vorhalt, das nachfolgende dessen Auflösung. Wird der erste Vorhalt in 132ᶜ auf den Grundbaß (d) bezogen, so ist er Nonen-, wird er auf den umgekehrten Baß (f) bezogen, so ist er Septvorhalt. So ist der folgende Vorhalt $\bar{d}$ eigentlich Nonenvorhalt; auf den umgekehrten Baßton bezogen, erscheint er als Quintvorhalt u. s. w. So sehen wir denn, daß über umgekehrten Bässen auch die Vorhalte in einer doppelten Beziehung aufzufassen sind: in ihrer Beziehung zum Grund-, und zum umgekehrten Basse.

In 134ª sehen wir die sieben leitereignen Dreiklänge der Durtonart in Sertlage auf einander folgen. Siehe auch 134ᵇ, wo mehrere leitereigne Dreiklänge der Molltonart auf einander folgen. Die leitereignen Dreiklänge ähnlicher Weise in Quartsextenlage aufeinander folgen zu lassen, ist nicht statthaft. Man spiele 135ª. Doch können schon einmal zwei Quartsextenaccorde auf einander folgen. Siehe 135ᵇ,ᶜ. Beisp. 136 zeigt eine Sequenz, in der viele Quartsextenaccorde vorkommen.

Digitized by Google

2) Umkehrungen des Septimenaccordes.

a) Die erste, zweite und dritte Umkehrung des Septaccordes, oder der Quintsext-, Terzquarten- und Secundquartsextenaccord.

§. 71.

Daß auch jedes Intervall eines Septaccordes in den Baß gestellt werden kann, ist schon früher bemerkt worden. In 137^{a-d} sehen wir jeden Ton des Hauptseptaccordes von C, von Beisp. e bis h jeden des Hauptseptaccordes von D in der Unterstimme. Wenn die Terz aus dem Septacc. im Basse liegt, so sagt man, daß der Septacc. in erster Umkehrung, wenn seine Quinte im Basse liegt, daß er in zweiter, wenn seine Septime im Basse liegt, daß er in dritter Umkehrung stehe. Beziehen wir nun in 137^{b} die Töne im obern Systeme auf den umgekehrten Baßton, so ist von diesem die Grundquinte eine Terz, die Grundseptime eine Quinte, die Grundoctave eine Sexte entfernt, und hiernach gibt die erste Umkehrung des Septimenacc. einen Terz-Quintsexten-Accord, gewöhnlich kürzer Quintsextenaccord genannt. Beziehen wir so auch die obern Töne in 137^{c} auf den umgekehrten Baß, so finden wir, daß die Grundseptime eine Terz, die Grundoctave eine Quarte, die Grundterz eine Sexte von demselben entfernt ist, und es gibt sonach die zweite Umkehrung des Septaccordes einen Terz-Quart-Sexten-Accord; gewöhnlich kürzer Terzquartenaccord genannt. In 137^{d} ist der Grundton vom umgekehrten Baßtone (b) eine Secunde, die Grundterz eine Quarte, die Grundquinte eine Sexte entfernt; die dritte Umkehrung des Septacc. gibt also einen Secund-Quart-Sexten-Accord; zuweilen Secundquarten-, gewöhnlich aber kürzer Secundenaccord genannt. Man wird bemerkt haben, daß die abgekürzten Namen für die Umkehrungen des Septaccordes immer zwei Intervalle desselben bezeichnen: Grundton und Septime. Die 1. Umkehrung nennt man gewöhnlich Quintsextaccord (die Quinte ist die Grundseptime, die Sexte die Grundoctave), die 2. Umkehrung nennt man gewöhnlich Terzquartenaccord (die Terz ist die Grundseptime, die Quarte die Grundoctave), die 3. Umkehrung nennt man gewöhnlich Secundenaccord (die Septime ist hier selbst Baßton, kann

Digitized by Google

also nicht mit bezeichnet werden; die Secunde ist die Grundoctave). — Es ist übrigens kaum zu bemerken nöthig, daß der Quintsext-, der Terzquarten- und der Secunden-Accord keine neuen Accorde sind, sondern nur gewisse Gestalten und Lagen einer Septharmonie.

Aufgabe. Der Schüler stelle einige Hauptseptaccorde nach 137a—d schriftlich in der unverwechselten und den verwechselten Lagen dar.

β) Anwendung der Umkehrungen des Septaccordes in Beispielen.

§. 72.

In Beisp. 138 finden wir den Quintsextaccord ($\frac{6}{5}$-Acc.), in Beisp. 139 den Terzquartenaccord ($\frac{4}{3}$-Acc.), in Beisp. 140 den Secundenaccord ($\frac{4}{2}$-Acc.) in kleinen Sätzchen angewendet. Die Auflösung der einzelnen Intervalle geschieht hier grade so wie im Septaccorde unverwechselter Lage. — Genannte Beispiele zeigen übrigens den Septaccord auch oben in verschiedenen Lagen. Alles, was sonst hier vorkommt, ist für sich klar.

(Der Sch. arbeite die Beispiele 138—140 in mehrern Dur- und Molltonarten aus und spiele sie in allen ein.)

In 141a kommen alle drei Umkehrungen des Septaccordes in einem Beispiele vor. Die Quinte des Septacc. im 2. Takte wird hier eigenthümlich behandelt. Sie sollte nämlich nach $\overline{c}$ gehen, bewegt sich aber an besagter Stelle nach $\overline{g}$, in die Quinte des folgenden Dreiklanges. Wir merken uns diese Behandlung der Quinte des Septacc.; sie findet sich häufig. Nun entstehen aber auch im 3. Takte Quinten: $\frac{\overline{g}}{c}\ \frac{f}{h}$. $\frac{\overline{g}}{c}$ ist eine große, $\frac{f}{\overline{h}}$ eine kleine Quinte; diese Quinten sind also von ungleicher Größe. Quinten von ungleicher Größe sind, zumal wenn sie in Mittelstimmen, oder in einer Mittel- und äußern Stimme liegen, gestattet. In den äußern Stimmen sind sie weniger statthaft. — Bei b und c ist a so dargestellt worden, daß die Accorde oben in andern Lagen auftreten. Beispiel d stellt a in Moll dar. Bemerke, wie hier die Quintenfortschreitung durch einen Vorhalt gleichsam unterdrückt worden.

(Beisp. 141 wird in mehrern Dur- und Molltonarten ausarbeitet, in allen eingespielt.)

In 142 ist der $\frac{6}{5}$-Acc. in die Harmonieverbindung I-IV-V-I eingeführt worden. Beisp. 143 zeigt eine leitereigne Sequenz mit

Digitized by Google

Quintsextaccorden. — In 144 und 145 finden wir viele Terzquarten-, in 146 u. 147 viele Secunden-Accorde.

(Jedes der Beispiele 142—147 wird in einigen Tonarten ausarbeitet, in allen eingespielt.)

Bei unserer frühern Harmonisirung der Tonleiter entstanden von der 6. zur 7. Stufe (s. 148ª) Quinten- und Octavenfortschreitungen. Wir konnten diese damals nicht vermeiden; jetzt ist es uns möglich, sie sogar auf *verschiedene Weise* zu vermeiden. In 148ᵇ ist dieß dadurch geschehen, daß man den Dominantdreiklang, in 148ᶜ dadurch, daß man den Dominantseptaccord in 2. Umkehrung hat auftreten lassen. Wir bemerken noch, daß der Baß hier gern aus der Quinte noch einmal in den Grundton des Septacc. geht, bevor er in den Grundton des nächsten Accordes schreitet. Siehe 148ᵈ. — In 148ᵉ bleiben die frühern Grundbässe; die Octaven und Quinten sind aber dadurch vermieden worden, daß der Septacc. in *zerstreuter Lage* dargestellt worden. Nun können wir also die Tonleiter fehlerfrei harmonisiren. Indem wir aber jetzt auch von Umkehrungen und Nebennoten Gebrauch machen können, sind wir im Stande, sie auch sonst *kunstgemäßer* zu bearbeiten, als früher. Man sehe Beisp. 149 u. 150, wo die auf- und absteigende Tonleiter, in der Melodie und im Basse liegend, harmonisirt zu finden ist.

(Beisp. 148—150 wird in mehrern Tonarten ausarbeitet, in allen eingespielt. Man unterlasse nicht, die Schüler sich über diese Beispiele genau aussprechen zu lassen.)

B) Der uneigentliche Sexten- und Quartsextenaccord.

§. 73.

In 151ª finden wir im ersten Takte den kleinen Dreiklang von h in Sextenlage. Derselbe Zusammenklang entsteht, wenn man aus dem Hauptseptimenaccorde in zweiter Umkehrung den Grundton wegläßt. Siehe 151ᵇ. (Man denke sich die durchstrichene Note und Ziffer weg.) Jeder der drei Sextenaccorde, die wir früher kennen gelernt, war die *erste Umkehrung eines Dreiklanges*. Der Sextenaccord in 151ᶜ aber geht aus einem Septaccorde hervor;

Digitized by Google

vi ist „zweite Umkehrung des Hauptseptaccordes mit ausgelassenem Grundtone“. Diesen Sextenaccord, der, wie man sieht, auf künstlichere Weise entsteht, als die aus den Dreiklängen hervorgehenden, nennt man uneigentlichen Sextenaccord. —

Der uneigentliche Sextaccord hat, wie jeder Sextaccord, nur drei verschiedene Töne. Im vierstimmigen Satze muß also eins seiner Intervalle verdoppelt werden. Man kann bei ihm die Grundquinte (s. 151c–f), oder die Grundseptime (s. 151g–k) doppelt nehmen. Von den verdoppelten Intervallen muß sich, um Octaven zu vermeiden, eins steigend, das andere fallend auflösen. Im Allgemeinen ist es gleich, welches von dem doppelt genommenen Intervalle steigt, und welches fällt; in besondern Fällen entscheidet der Zusammenhang über das Zweckmäßigere der einen oder der andern Behandlungsweise. In 151c steigt die unten liegende Grundquinte; hier mußte nun die obere Quinte fallend aufgelöst werden. In d ist's umgekehrt. — Die Septime des uneigentlichen Sextenaccordes löst man für gewöhnlich steigend auf. Sie geht dann in die Quinte des folgenden Dreiklanges. Siehe 151c–f. Wenn aber die Grundseptime verdoppelt wird, dann muß eine steigen, die andere fallen. In 151g steigt die Septime des Altes, die des Tenors geht abwärts. In h löst sich die obere Septime ab-, die untere aufwärts auf. Diese Behandlung der bei h befindlichen Darstellung des uneigentlichen Sextaccordes ist zweifelsohne die naturgemäßeste und einfachste; doch ist die Behandlung bei i, wo die obere Septime steigt, auch statthaft. —

Dem Anfänger wird der uneigentliche Sextaccord zuweilen durch eingeführte Vorhalte, namentlich durch einen Septvorhalt, unkenntlich. Siehe 151k. Wo hier die 7 steht, befindet sich nicht etwa ein Septaccord; die Septime e ist Quartvorhalt zu h, und steht an dieser Stelle der uneigentliche Sextaccord mit Vorhalt.

Kann man aber nicht den 2. Accord im 1. Takte in 151c als ^{o}h-Accord in erster Umkehrung ansehen, und also als siebente leitereigne Dreiklangsharmonie? Namhafte Theoretiker der Vor- und Jetztzeit thun dieß. Daß der angezeigte Accord nicht ^{o}h sein kann, läßt sich leicht erweisen. Schon wenn wir an die Gesetze der Beziehungen der Harmonieen aufeinander denken, leuchtet uns ein, daß derselbe nicht ^{o}h sein kann; denn ^{o}h steht der tonischen Harmonie von allen leitereignen Dreiklängen am fernsten. Können wir nun nachweisen, daß der in Rede stehende Accord aus dem Dom-

Digitized by Google

nantseptenaccorde, wie schon von uns behauptet worden, hervorgegangen; so ist's ja entschieden, daß der uneigentliche Sextenaccord eine Dominantharmonie ist. Daß aber der Zusammenklang $\frac{b}{f}$ in 151° Dominantaccord ist, wird unwiderleglich dadurch erwiesen, daß man den Grundton $\overline{g}$ hinzunehmen und so den Sextaccord in einen Terzquartenaccord verwandeln kann. Siehe 151[l]. Wo nun aber dieser Zusammenklang wirklich °h ist, wie in 151[m], da kann $\overline{g}$ nicht beigefügt werden.

Wie es einen uneigentlichen Sextenaccord gibt, so gibt es auch einen uneigentlichen Quartsextenaccord. Sonst entsteht ein Quartsextaccord durch die zweite Umkehrung eines Dreiklanges. Wenn man aber aus dem Hauptseptaccorde in zweiter Umkehrung den Grundton ausläßt, so entsteht den Noten nach auch ein Quartsextaccord. Siehe Beisp. 152[a, b]. Daß nun dieser uneigentliche Quartsextaccord in 152[a, b] aus dem Dominantseptaccorde hervorgegangen, wird wieder dadurch erwiesen, daß der Grundton g hinzugenommen werden kann. In 152[c] dagegen, wo den Noten nach im 2. Takte derselbe $\frac{6}{4}$-Acc. befindlich ist, kann der Ton $\overline{g}$ nicht hinzugefügt werden. —

Es hat uns nicht unbemerkt bleiben können, daß der Zusammenklang $\frac{h}{f}$ an sich mehrdeutig ist: er kann erste Umkehrung des kl. Dreiklanges von h, und uneigentlicher Sextenaccord von g (auf d) sein. Ebenso ist der Zusammenklang $\frac{d}{h}$ mehrdeutig: er kann zweite Umkehrung des °h-Accordes, aber auch uneigentlicher Quartsextenaccord von g (auf f) sein.

Digitized by Google

Sechster Abschnitt.

Nonenaccorde, der hartverminderte Sept-, der übermäßige Sextaccord und die Wechseldominantharmonie ꝛc. Undecimen- und Tredecimenaccorde, Grund- und abgeleitete Harmonieen.

A) Die Nonenaccorde.

a) Die leitereignen Nonenaccorde der Durtonart.

1) Bildung der leitereignen Nonenaccorde in Dur, Betrachtung derselben nach ihren Bestandtheilen und ihrem Klange.

§. 74.

Wenn wir zu jedem leitereignen Septaccorde der Durtonleiter noch den eine Terz über der Septime liegenden Ton hinzufügen, so erhalten wir sieben leitereigne Fünfklänge. Jeder besteht aus fünf Tönen, die in Terzen (terzenweis) über einander aufgethürmt sind. Siehe Beisp. 153. Der vollständige Name für einen dieser Zusammenklänge würde heißen: Terz-Quint-Sept-Nonen-Accord. Wir können aber auch hier, wie bei den Septaccorden, den ganzen Zusammenklang nach dem neu hinzugekommenen Tone benennen, und dann heißt jeder kurzweg ein Nonenaccord. Sehen wir uns die Nonenaccorde bei 153 genauer an, so finden wir, daß der erste aus dem gr. Septaccorde und der gr. None, der zweite aus dem Mollseptaccorde und der gr. None, der dritte aus dem Mollseptaccorde und der kl. None, der vierte aus dem gr. Septaccorde und der gr. None, der fünfte aus dem Hauptseptaccorde und der gr. None, der sechste aus dem Mollseptaccorde und der gr. None, der siebente aus dem kl. Septaccorde und der kl. None besteht. Schlagen wir diese Nonenaccorde auf einem Instrumente an, so fühlen wir alle, bis auf den der 5. Stufe, als sehr rauhe und herbe Harmonieen. Es ist doch merkwürdig, daß nun auch unter den Nonenaccorden der der fünften Stufe sich so vortheilhaft auszeichnet. Die Tonsetzkunst macht nun auch von allen Nonenaccorden der Durtonleiter fast nur von dem der fünften Stufe Gebrauch; und so sind wir denn der Mühe überhoben, für die Nonenaccorde

Digitized by Google

der 1., 2., 3., 4., 6. u. 7. Stufe der Durtonleiter bestimmtere Benennungen zu suchen. Den Nonenaccord der 5. Stufe nennt man gewöhnlich den *großen Nonenaccord*, auch die *große Dominantnonenharmonie*.

(Man lasse eine Anzahl großer Dominantnonenaccorde mündlich bilden.)

2) Der Dominantseptnonenaccord insonderheit.

a) Auflösung des großen Nonenaccordes und Vermeidung der Quinten, die bei Auflösung desselben leicht entstehen.

§. 75.

Schon die Septimenaccorde waren *strebende* (dissonirende) Harmonieen. Die Nonenaccorde, von denen ja jeder einen Septimenaccord in sich hat, müssen natürlich auch strebende Harmonieen sein. Merkwürdig ist es nun, daß auch die Nonenharmonieen in den leitereignen Dreiklang der vierten Stufe überzugehen streben und in diesem ihre Befriedigung finden. Der gr. Nonenacc. der 5. Stufe wird sich also auch in die tonische Harmonie auflösen. Die Auflösung selbst ist sehr einfach; die Bestandtheile des Septaccordes werden wie im Septaccorde behandelt, die None aber wird naturgemäß eine Secunde *abwärts* geführt. *Liegen bleiben* kann sie im Auflösungsaccorde nicht, denn sie ist in der nächsten Harmonie kein harmonisches Intervall; *steigen* kann sie auch nicht. So bleibt nichts weiter übrig, als sie *abwärts* aufzulösen. Siehe 154ª. — Wenn nun aber die Quinte und None des großen Nonenaccordes zugleich abwärts aufgelöst werden, so entstehen verbotene *Quintenfortschreitungen*. Siehe 154ª. Wie sind nun diese zu vermeiden? Auf die *einfachste* Art werden wir sie dadurch vermeiden, daß wir die Quinte *steigen* lassen. Siehe 154ªª. Auf der Orgel klingt freilich 154ªª grade so wie 154ª; wenn aber 154ªª *gesungen* wird, so wird es bemerkbar, daß die eine Stimme von $\overline{d}$ nach $\overline{e}$ hinauf geht. (Siehe auch 154ᵇ, ᶜ, ᵈ.) — Es können aber die fraglichen Quinten noch auf andere Weise vermieden werden. In 155ª ist dieß dadurch geschehen, daß die gr. None *vor* Auflösung der übrigen Intervalle des Accordes in die Octave zurückgeführt worden; in 155ᵇ dadurch, daß die None *zurückgehalten* und erst *später* aufgelöst worden. Durch letztere Behandlung wird sie zu einem Sextvorhalte. Da bemerken wir jedoch, daß mit der None gern die *Septime* zurückbleibt. Siehe 155ᵇᵇ. In 155ᶜ end-

Digitized by Google

lich geht die Quinte $\bar{g}$ in die Quinte des folgenden Dreiklanges. Diese Behandlung der Quinte, durch die auch die fehlerhaften Quintenfortschreitungen umgangen werden, kennen wir schon vom Septaccorde her.

(Aufgabe. Es werden eine Anzahl Nonenaccorde mit ihrer Auflösung nach 154aa, 155a, bb, c schriftlich dargestellt und diese Beispiele in allen Tonarten eingespielt.)

β) Löst sich der große Nonenaccord auch nach Moll auf?

§. 76.

Ob sich der große Nonenaccord auch nach Moll auflösen könne, darüber wird unser Gehör sogleich entscheiden, wenn wir nur in 154aa c-moll für C-dur nehmen. Der Grund, weßhalb eine Auflösung des gr. Nonenacc. in den Molldreiklang der Quarte nicht statthaben kann, liegt in Folgendem. Die Intervalle des großen Nonenaccordes geben mit denen des Dreiklanges der Quarte für jede Stufe einer Tonleiter einen Ton. Beide Accorde enthalten also die sieben Töne einer Tonleiter in sich. Siehe Folgendes:

g 7h 2$\bar{d}$ 4$\bar{f}$ 6$\bar{a}$

1$\bar{c}$ 3$\bar{e}$ 5$\bar{g}$

Werden diese Töne nach den beistehenden Ziffern geordnet, so erhalten wir unsere Durscala. Wollten wir nun den großen Nonenaccord von G nach c-moll auflösen, so würden die Bestandtheile desselben mit denen des c-moll-Accordes folgende Scala geben:

c d es f g a h $\bar{c}$.

Dieß ist nun weder eine Dur-, noch eine Molltonleiter, indem es in C-dur, a in c-moll leiterfremd ist. Da nun schon im Nonenaccorde von G ein der c-Scala (c-Tonart) fremder Ton liegt, so kann er sich auch nicht nach c-moll auflösen. Wenn aber die Auflösung des großen Nonenacc. in den Mollaccord der Quarte der großen None wegen nicht zulässig ist, so wird auch hierdurch die Richtigkeit der früher dargestellten Mollscala bekundet, und vor Allem stellt sich das von neuem heraus, daß die große Serte der Mollscala nicht zugehört. —

Digitized by Google

γ) Lagen des großen Nonenaccordes.

§. 77.

Da der große Nonenaccord fünf verschiedene Töne hat, so können wir ihn oben in fünf Lagen darstellen. Bei ihm kann die None, die Octave, die Septime, die Quinte und die Terz in der Oberstimme liegen. Siehe Beisp. 156. Die Lagen bei b, c, d u. e nehmen sich hart und herbe aus, und dieß deshalb, weil mehrere Töne zu nahe an einander antreten. So liegen bei c die Töne c d e, bei d die Töne b c d e nebeneinander. Die große None nimmt sich in den Beispielen bei 156 am besten bei a aus, wo sie in der Oberstimme liegt. In dieser Stimme wird sie nun auch fast ausschließlich gefunden.

δ) Umkehrungen des großen Nonenaccordes.

§. 78.

Der gr. Nonenaccord kommt selten mit allen seinen Intervallen vor; der Grundton wird gewöhnlich ausgelassen. Wird der Nonenaccord im dreistimmigen Satze angewendet, dann muß noch ein Intervall ausgelassen werden; gewöhnlich trifft dieß dann die Quinte. (Siehe 157°.) Wenn nun bei dieser Harmonie der Grundton wegbleibt, so muß eins von den übrigen Intervallen im Basse liegen; der Accord steht dann auf einem umgekehrten Basse. Da der gr. Nonenaccord vier verschiedene Intervalle hat, so sind bei ihm vier Umkehrungen möglich. In seiner ersten Umkehrung liegt die Terz, in der zweiten die Quinte, in der dritten die Septime, in der vierten die None im Basse. Die erste Umkehrung gibt einen Terz-Quint-Septimenaccord. Siehe 157ª, ᵃᵃ. Die zweite Umkehrung gibt einen Terz-Quint-Sextenaccord. Siehe 157ᵇ, ᵇᵇ. Die dritte Umkehrung gibt einen Terz-Quart-Sextenaccord. Siehe 157ᶜ, ᶜᶜ. Die vierte Umkehrung endlich, die indeß, weil sie sich, auch in Verbindung mit andern Harmonieen, sehr herbe ausnimmt, nicht vorkommt, gibt einen Secund-Quartsextenaccord. Siehe 157ᵈ. —

Vergleichen wir die Umkehrungen des gr. Nonenaccordes mit denen eines Septimenaccordes, so bemerken wir Folgendes. Die erste Umkehrung des Nonenaccordes gibt den Noten nach einen

Digitized by Google

Septaccord. Die zweite Umkehrung des Nonenaccordes gibt einen Quintsextenaccord; bei den Septaccorden gab die erste Umkehrung einen solchen. So gibt nun die dritte Umkehrung des Nonenaccordes einen Terzquartenaccord, die vierte einen Secundenaccord, während bei den Septaccorden die zweite Umkehrung den Terzquarten-, die dritte den Secundenaccord gibt.

(Beisp. 157 wird in einigen Tonarten ausarbeitet, in allen eingespielt.)

s) Mehrdeutigkeit des großen Nonenaccordes.

§. 79.

Den Hauptseptaccord lernten wir in Bezug auf Sitz als einen mehrdeutigen kennen; er gehört der Dur- und Molltonart an. Der gr. Nonenaccord der Durtonart kommt daselbst auch nur auf der Dominante, und, da die Molltonart keinen gr. Nonenaccord kennt, zugleich nur in Dur vor. Siehe in Bezug auf Letzteres §. 76. Mehrdeutigkeit in Bezug auf Sitz in der Tonart findet also bei dieser Harmonie nicht statt; jeder gr. Nonenaccord gehört nur einer Tonart, und stets einer Durtonart an. Wenn man nun aber den Grundton ausläßt, dann wird diese Harmonie allerdings mehrdeutig: h $\overline{d}$ $\overline{f}$ $\overline{a}$ kann kl. Septharmonie von h, und gr. Nonenharmonie von G, mit ausgelassenem Grundtone, sein. Der angezeigte Zusammenklang ist also harmonisch mehrdeutig. Der 1. Accord bei 158^{a} ist, wie er hier steht, auch in Bezug auf Sitz mehrdeutig. Lösen wir ihn nach C auf, dann war er Dominantnonenharmonie von C; lösen wir ihn nach e-moll auf (s. 158^{b}), dann war er 7. leitereigne Harmonie in C; lösen wir ihn nach E auf, wie in 158^{ff}, dann war er 2. leitereigne Septharmonie in a-moll. Man vergleiche nun in 158 a mit b, c mit d, e mit f u. ff.

Zusatz. Reicha spricht sich über den Unterschied des gr. Nonenaccordes mit ausgelassenem Grundtone und des ihm harmonisch gleichen kl. Septaccordes in folgender Weise aus:

„Er (der gr. Nonenaccord) hat seinen Sitz auf der Dominante einer wohlbestimmten Durtonart, doch wird er fast stets ohne seine Grundnote gebraucht; das, was dann ohne diese übrig bleibt, gleicht dem Septimenaccorde dritter Gattung*), mit welchem aber es zu verwechseln man sich wohl hüten muß. Um jeden

*) Reicha nennt den Hauptseptaccord Septaccord erster Gattung; den Mollseptaccord Septaccord zweiter, den kleinen Septaccord Septharmonie dritter, und den gr. Septaccord Septharmonie vierter Gattung.

Digitized by Google

Fehlgriff dieser Art zu verhüten, geben wir hier eine vergleichende Ansicht beider Accorde.

In C-dur $\overline{h}\ \overline{d}\ \overline{f}\ \overline{a}$. [Als Nonenaccord.]	In A-moll $\overline{h}\ \overline{d}\ \overline{f}\ \overline{a}$. [Als Septaccord 3. Gatt.]
1. Er wird nicht vorbereitet.	1. Man muß ihn vorbereiten.
2. Er löst sich in den Tonica-Dreiklang auf. Seine (unten mitverstandene) Grundnote ist G.	2. Er löst sich in den Acc. auf der Unterquinte (Dominante von A-moll) auf. Seine Grundnote ist H.
3. Sein Gebrauch fordert nicht eine ganze Accordenreihe.	3. Man hat zu seinem Gebrauche eine Reihe von wenigstens drei Accorden nöthig.
4. Die None (A) kann nur über das H, folglich nie in den Baß selber versetzt werden.	4. Das A kann (so wie alle übrigen Noten) sowohl in den Baß wie in jede der andern Stimmen versetzt werden.
5. Das A (die None) kann, ohne die Accordenfolge zu stören, durch das G ersetzt, und also der ganze Accord in eine Dominantenseptime verwandelt werden.	5. Das A dieses Accordes kann nicht in das G verwechselt werden, ohne daß die ganze Harmonieverbindung dadurch geändert wird.

3) Ueber die Verwendung der übrigen Nonenaccorde der Durtonart.

§. 80.

Es ist schon bemerkt worden, daß die Durtonart von allen leitereignen Nonenaccorden fast nur den der fünften Stufe, den Dominantseptnonenaccord anwendet. Die übrigen Nonenaccorde können wohl auch einmal, besonders wenn Septime und None eines jeden vorbereitet werden, ihre Anwendung finden. Siehe Beisp. 159. Sie behalten aber auch in diesem Beispiele, trotz der Vorbereitung genannter Intervalle, doch immer noch etwas sehr Herbes in ihrem Klange. Dazu kommt noch, daß diese Harmonieen, weil sie so viel Tonmasse haben, die freiere Bewegung eines mehrstimmigen Tonsatzes mannigfach hemmen.

b) Die leitereignen Nonenaccorde der Molltonart.

1) Bildung und Betrachtung der Nonenaccorde der Molltonart.

§. 81.

Wenn wir mit jedem Tone der Molltonleiter eine Terz, Quinte, Septime und None, alle diese Intervalle aus den

Digitized by Google

Tonleitertönen genommen, verbinden, so erhalten wir die leitereignen Nonenaccorde der Molltonart. Siehe Beisp. 160. Der Nonenaccord der 1. Stufe besteht aus dem Zusammenklange a c e gis und der gr. None h. Den Zusammenklang a c e gis haben wir bereits als Septimenaccord verworfen, und so fällt denn mit ihm auch der Nonenaccord der ersten Stufe der Molltonleiter. Der Nonenaccord der 2. Stufe ist uns schon von der Durtonart her bekannt. Der Nonenacc. der 3. Stufe besteht aus dem Zusammenklange c e gis h und der großen None. Wir haben bereits den Zusammenklang c e gis h als Septaccord streichen müssen; mit ihm fällt nun auch der Nonenaccord der 3. Stufe in Moll. Den Nonenacc. der 4. Stufe kennen wir schon. Der Nonenacc. der 5. Stufe besteht aus dem Hauptseptaccorde und der kleinen None. In Dur hatte der Nonenaccord der 5. Stufe die große None. Der Nonenacc. der 6. Stufe ist uns auch schon bekannt. Der Nonenacc. der 7. Stufe endlich besteht aus dem Zusammenklange gis h d f und der kl. None a. Da wir schon den Zusammenklang gis h d f nicht als Septacc. von gis anerkennen konnten; so fällt nun mit ihm auch der angezeigte Nonenaccord. — Bringen wir nun alle Nonenaccorde des Beisp. 160 zu Gehör, so erkennen wir bald daß nur der der 5. Stufe genießbar ist. Die übrigen klingen sehr herbe, besonders herbe und rauh aber die der 1., 3. u. 7. Stufe. — Den Nonenaccord der 5. Stufe in Moll nennt man, der kl. None wegen, durch die er sich allein von dem gr. Nonenacc. unterscheidet, kleinen Nonenaccord, auch wohl „Dominantnonenharmonie in Moll". — Vergleichen wir den gr. Nonenaccord mit dem kl. in Hinsicht des Klanges, so finden wir, daß der große kräftig und hell, der kleine weich und trübe klingt. Der kleine Nonenaccord ist gleichsam zarterer Natur. Wir werden sehen, daß er auch leichter mit sich umgehen, sich mehr anwenden läßt. Er läßt sich sogar von der Durtonart gebrauchen, während sich der große Nonenaccord für die Molltonart gänzlich abschließt.

(Man lasse viele kleine Nonenaccorde mündlich bilden. Es dürfte gut sein, die Frage so zu stellen: L. Wie heißt der (kl.) Nonenaccord der e-moll-Tonart? Sch. h dis fis a c. U. s. w. Der Sch. muß sich so jeden kl. Nonenacc. als Dominantharmonie einer Molltonart vorstellen. Fragt man: Wie heißt der kl. Nonenacc. von e? — so liegt es ihm ferner, an die Tonart zu denken, in der die geforderte Nonenharmonie vorkommt.)

Digitized by Google

2) Die Dominantseptnonenharmonie in Moll.

α) Auflösung derselben. Vermeidung der Quinten, welche bei dieser Auflösung gewöhnlich entstehen.

§. 82.

Im kleinen Nonenaccorde lösen sich die Töne des Hauptseptaccordes in bekannter Weise auf, die kleine None geht eine kleine Secunde abwärts, und der ganze Accord geht in den Molldreiklang der Quarte, oder in die tonische Harmonie über. Siehe 161ª. — Wenn None und Quinte zugleich abwärts fortschreiten, so entstehen auch hier Quintenparallelen: in 161ª $\frac{f}{h}\frac{e}{a}$. Man sieht aber sogleich, daß diese Quinten Quinten von ungleicher Größe sind. Daß diese weniger unangenehm klingen und darum eher zulässig sind, als Fortschreitungen in reinen Quinten, ist schon früher bemerkt worden, Nur wenn die jetzt in Rede stehenden Quinten in den äußern Stimmen liegen, nehmen sie sich gewöhnlich schlecht aus und sind dann in der Regel zu vermeiden. Man spiele 163ª und höre auf die äußern Stimmen. — Will man diese Quinten von ungleicher Größe vermeiden, so kann dieß ebenso bewerkstelligt werden, wie im großen Nonenaccorde. Siehe die Beispiele 161ᶜ,ᶠ u.ᵍ. In e wird die kl. None voraus aufgelöst; in f wird sie (und ihr zu Liebe auch die Septime) zurückgehalten, ihre Auflösung verzögert; in g geht die Quinte des Nonenaccordes in die Quinte des folgenden Dreiklanges über.

β) Löst sich der kleine Nonenaccord auch nach Dur auf?

§. 83.

Der gr. Nonenaccord hat nur auf der Dominante in Dur seinen Sitz und kann, wie wir gesehen haben, nur in einen Durdreiklang aufgelöst werden. Der kl. Nonenaccord hat nur auf der Dominante in Moll seinen Sitz und er löst sich ursprünglich in die Mollharmonie der Quarte auf. Daß der kl. Nonenaccord von Hause aus nur der Molltonart angehört, ersieht man unter Anderm auch daraus, daß seine Töne mit denen des um vier Stufen höher liegenden Molldreiklanges die vollständige Molltonleiter geben:

g 7h 2d 4f 6as
1c 3es 5g

Es ist indeß der Natur des kl. Nonenaccordes nicht entgegen,

Digitized by Google

sich auch in einen Durdreiklang auflösen zu lassen. S. Beisp. 162. Hier, wie in ähnlichen Fällen, muß man freilich auf die Umstände achten, unter denen solch eine Auflösung stattfindet. In dem Nonenaccorde von D hier es, die kleine None, zu nehmen, verlangt fühlbar der Zusammenhang; denn es gehört der c-moll-Tonart als leitereignes Intervall an, und das Sätzchen will, wie wir wohl fühlen, nicht ausweichen. Ebenso fühlbar strebt nun D^{b9}_{7} nach G-dur, in die Dominantharmonie. g-moll würde hier sehr auffallen und fremd klingen.

γ) Die Lagen des kleinen Nonenaccordes.

§. 84.

Der kleine Nonenaccord hat vier Lagen: die Terz-, Quint-, Sept- und Nonenlage. Beispiel 161 zeigt den kl. Nonenaccord von a in diesen vier Lagen.

(Aufgabe. Beisp. 161 wird etwa in 8 Molltonarten ausarbeitet, in allen eingespielt.)

δ) Die Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes.

§. 85.

Wie im großen, so wird auch im kleinen Nonenaccorde, wenn er im vierstimmigen Satze angewendet wird, gewöhnlich der Grundton ausgelassen; es bleibt dann ein Vierklang übrig, der die Terz, Quinte, Septime und None des kl. Nonenaccordes als Bestandtheile hat. Der kl. Nonenaccord ohne Grundton muß nothwendig in einer Umkehrung auftreten. Da er vier bezogene Intervalle hat, so sind ihm, gerade wie dem gr. Nonenaccorde, vier Umkehrungen eigen. Beisp. 163ª zeigt den kleinen Nonenaccord mit Terzbaß oder in erster Umkehrung. Wenn wir die übrigen Töne des Accordes auf den umgekehrten Baß beziehen, so ist von diesem weg die Grundquinte Terz, die Grundseptime Quinte, die Grundnone Septime, und es gibt sonach die erste Umkehrung des kl. Nonenaccordes einen Terz-Quint-Septimen-Accord. Die kleine None f in 163ª ist von dem umgekehrten Baßtone gis die verminderte Septime, und man nennt nun den kl. Nonenaccord in erster Umkehrung gewöhnlich verminderten Septimenaccord. Diese Benennung ist im Grunde falsch. Warum? Wenn sonst ein Accord Septimenaccord genannt wird, so ist der Ton, von dem aus die Septime siebenter Ton ist,

Digitized by Google

Grundton der Harmonie; darum sagt man dann auch „Septaccord von G, von D" ꝛc. Der verminderte Septaccord in 163a ist nun aber kein Septaccord von gis (hat nicht gis zum Grundtone), sondern er ist, wie der Grundbaß des unteren Baßsystemes zeigt, die erste Umkehrung des kleinen Nonenaccordes von E. Daß diese Umkehrung den Intervallen nach zufällig einen Terzquintseptimenaccord gibt, hätte die Alten nicht verleiten sollen, sie als einen besondern Septaccord anzusehen und demgemäß zu benennen. Sie hätten ja dann folgerichtig auch der ersten Umkehrung des großen Nonenaccordes, die gleichfalls einen Terzquintseptimenaccord gibt, einen besondern Namen, und zwar auch die Benennung „Septaccord" geben müssen. — Die zweite Umkehrung des kleinen Nonenaccordes gibt einen Terzquintsertenaccord (ſ. 163d); die dritte Umkehrung einen Terzquartsertenaccord (ſ. 163e); die vierte Umkehrung endlich einen Secundquartsertenaccord (ſ. 163k). Also gibt auch bei dem kleinen Nonenaccorde die zweite Umkehrung erst den Accord, den bei den Septaccorden schon die erste gab; die dritte und vierte Umkehrung geben die Accorde, die bei den Septaccorden die zweite und dritte gab. —

Die None des großen Nonenaccordes nimmt sich fast nur in der Oberstimme gut aus; die None des kleinen Nonenaccordes kann in jeder Stimme liegen, sie fällt in keiner unangenehm auf. —

Man besehe nun die Beispiele bei 163 genauer. In a, b, c steht der kl. Nonenaccord in 1. Umkehrung; oben aber einmal in Nonen-, dann in Sept- und dann in Quintlage. In d, e, f steht der kl. Nonenaccord in 2. Umkehrung; oben aber erst in Nonen-, dann in Sept-, dann in Terzlage. Beisp. d nimmt sich, weil die äußern Stimmen in Quinten einhergehen, nicht gut aus, obgleich diese Quinten von ungleicher Größe sind, die bekanntlich von Mittelstimmen, oder einer äußern und einer innern Stimme gemacht werden können. In g, h, i (u. ii) steht der kl. Nonenaccord in 3. Umkehrung; oben aber in Nonen-, Quint- und Terzlage. In k, l, m endlich steht der kl. Nonenaccord in 4. Umkehrung; oben aber in Terz-, Quint- und Septimenlage. Bei mm wird die Terz des kleinen Nonenaccordes nicht in die Oktave, sondern in die Quinte des folgenden Dreiklanges geführt. Man gewinnt so den folgenden Dreiklang vollständig.

Hier ist nun auch der Accord wieder zum Vorschein gekom-

Digitized by Google

men, den die Molltonleiter auf der siebenten Stufe als leiteteigne Septharmonie bildete. Wir verwarfen dort diesen Zusammenklang als Septaccord, bemerkten aber auch, daß er als ein Accord von c künftig vorkommen werde. Hier haben wir ihn nun so. Daß in 163ª der Zusammenklang: gis h d f aus dem kleinen Nonenaccorde von e hervorgegangen, wird unter anderm besonders dadurch erwiesen, daß jedes seiner Intervalle grade so sich aufzulösen strebt, wie in diesem Accorde.

Zusatz. Die Alten waren der Meinung, daß der sogenannte verminderte Septaccord wirklich ein Septaccord sei, der also den untern Ton zum Grundbasse habe; sie rechneten darum auch diese Harmonie ohne Weiteres zu den Grund- oder Stammharmonieen. Die Anweisungen, die sie dem Schüler zur Bildung dieser Harmonie gaben, beweisen, daß sie über seine Abstammung nicht im Reinen waren. Einige nämlich sagten: Willst du einen verminderten Septimenaccord haben, so brauchst du nur den Grundton eines Dominantseptaccordes um einen halben Ton zu erhöhen. Z. B.

f	f
d	d
h	h
g ☞	gis

Wenn man das Kreuz vor der Note gis im letzten Accorde zuhält, lehrten wohl manche, so bleibt der Hauptseptaccord stehen; es kommt also, so schlossen sie, der verminderte Septaccord vom Hauptseptaccorde her. — Andere gaben die Regel so: Füge dem verminderten Dreiklange unten oder oben eine Molleterz bei, so hast du den verminderten Septimenaccord. Das trifft nun allerdings zu, wie folgende Figur zeigt:

☞ as

f — f — f

d — d — d

h — h — h

☞ gis

In welcher Dunkelheit mußte aber der Schüler nach solchem Unterrichte über den Sitz dieser Harmonie, und damit zugleich auch über die ihm von Hause aus eigenthümliche Behandlung u. dergl. bleiben! —

Bemerk. f. d. U. Es dauert bei manchen Schülern lange, bis sie den kl. Nonenaccord in seinen Umkehrungen überall und sicher erkennen und anwenden lernen. Man verabsäume es darum nicht, hier die nöthigen Uebungen anzustellen. Wir empfehlen folgende.

1) Unter Aufsicht des L. werden die Beispiele bei 163 in verschiedenen Molltonarten an der Wandtafel ausarbeitet. Der Schüler wird angehalten, sich über Alles zusammenhängend auszusprechen.

2) Der L. fordert auf, kl. Nonenaccorde bald in der einen, bald in der andern Umkehrung mündlich anzugeben. Die Sch. sagen in diesem Falle allemal erst den Baßton, dann die oben liegenden Töne. Andere Schüler kann

Digitized by Google

man auffordern, die Lage zu bestimmen, in welcher ein so genannter Nonenaccord steht.

3) Der L. fordert auf, kleine Nonenaccorde bald in dieser, bald in jener Umkehrung anzuschlagen, wobei er auch wohl die Lage bestimmt, in der der Nonenaccord oben auftreten soll. (Sehr viel zu üben.)

4) Der L. läßt die Beispiele bei 163 in etwa 8 Molltonarten ausarbeiten, in's Arbeitsbuch eintragen, in allen Molltonarten aber einspielen.

3) Mehrdeutigkeit des kleinen Nonenaccordes.

§. 86.

Der gr. Nonenaccord ist, wenn er seine Intervalle alle hat, in Bezug auf Sitz nicht mehrdeutig. Der kl. Nonenaccord dagegen ist, auch wenn er vollständig genommen wird, in Bezug auf Sitz mehrdeutig; er kann auf der Dominante einer Molltonart, oder auf der Dominante von der Dominante derselben (auf ihrer sogenannten Wechseldominante) zu Hause sein. Das Letztere ist z. B. in 162 mit dem kl. Nonenaccorde von D der Fall. — Eigenthümlich mehrdeutig wird aber unsere Harmonie, wenn der Grundton ausgelassen wird: e g b $\overline{\text{des}}$. Hier erscheint uns schon dieß merkwürdig, daß der Accord aus lauter Mollterzen besteht. (Zuweilen stehen zwei Töne in dem Verhältniß einer übermäßigen Secunde, diese ist ja aber dem Klange nach auch eine Mollterz.) Nun aber zur Hauptsache. Beisp. 164ª zeigt den kl. Nonenaccord von C in erster Umkehrung. Verwechseln wir das obere $\overline{\text{des}}$ mit $\overline{\text{cis}}$, so haben wir zwar dem Klange nach noch denselben, den Noten nach aber einen ganz andern Nonenaccord, nämlich den von A. Daß der Zusammenklang bei b auf dem Grundtone A ruht, erweist sich leicht dadurch, daß man jedes Bestandtheil desselben als ein Intervall der Nonenharmonie von A erkennen kann: e ist Quinte, $\overline{\text{g}}$ Septime, $\overline{\text{b}}$ kleine None, $\overline{\text{cis}}$ große Terz. — Vertauschen wir nun weiter noch mit b ais, so haben wir zwar dem Klange nach immer noch denselben, den Noten nach aber nun den kleinen Nonenaccord von Fis. Daß für den Accord bei c Fis Grundton ist, erweist sich dadurch, daß die einzelnen Töne als Bestandtheile desselben erscheinen: e ist Septime, g kleine None, $\overline{\text{ais}}$ große Terz, $\overline{\text{cis}}$ gr. Quinte. — Nehmen wir endlich oben wieder $\overline{\text{b}}$ u. $\overline{\text{des}}$, vertauschen aber unten e mit fes, so erhalten wir den Noten nach wieder einen neuen kl. Nonenaccord, nämlich den von Es; fes ist in diesem kl. None, g gr. Terz, $\overline{\text{b}}$ gr. Quinte, $\overline{\text{des}}$ kl. Septime. — Denken wir uns nun, es schlüge Jemand auf

Digitized by Google

einem Tasteninstrumente die Tasten $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{b}$ $\overline{des}$ an, ohne den angeschlagenen Zusammenklang zu nennen; so wäre es, wie sich nun leicht begreift, möglich, daß eine Person behauptete, derselbe sei kleiner Nonenaccord von C; eine andere, er sei kl. Nonenaccord von A; eine dritte, er sei kl. Nonenaccord von Fis; eine vierte, er sei kl. Nonenaccord von Es. — Der eben genannte Zusammenklang gehört aber als kl. Nonenacc. von C der f-moll-, als kleiner Nonenacc. von A der d-moll-, als kl. Nonenacc. von Fis der h-moll-, als kl. Nonenacc. von Es der as-moll-Tonart. So kann also der Zusammenklang $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{b}$ $\overline{des}$ dem Klange nach in vier Tonarten zu Hause sein. Aufgeschrieben oder in Noten dargestellt gehört er aber immer nur einer dieser Tonarten an. e g b des kann nicht der as-moll-Tonart angehören; denn im Dominantnonenaccorde der as-Tonart heißt die kl. None fes, hier steht aber e; — auch nicht der d-Tonart; denn der Dominantaccord der d-Tonart hat nicht des, sondern cis. Da nun der kl. Nonenaccord mit ausgelassenem Grundtone auf dem Papiere erst dann mehrdeutig wird, wenn man Töne anders schreibt, also enharmonisch verwechselt, so nennt man diese sich so herausstellende Mehrdeutigkeit „enharmonische".

Zusatz. Man unterscheidet 1. Mehrdeutigkeit der Töne. Sie besteht darin, daß ein und derselbe Ton verschieden bezeichnet werden kann, z. B. dis, es. 2. Mehrdeutigkeit der Intervalle. Man versteht darunter die Möglichkeit, das Verhältniß zweier Töne verschieden bezeichnen zu können, z. B. $\frac{dis}{c}$, $\frac{es}{c}$. 3. Mehrdeutigkeit der Harmonieen. Hier unterscheidet man a) einfache harmonische, b) enharmonische Mehrdeutigkeit. Der Zusammenklang d f h ist harmonisch mehrdeutig; er kann als uneigentlicher Sextaccord von G, und als verminderter Dreiklang von h gelesen werden. — Die Mehrdeutigkeit des Zusammenklanges e g b des stellt sich erst durch enharmonischen Tonwechsel heraus. Es ist darum genannter Zusammenklang, wie oben gezeigt worden, enharmonisch mehrdeutig.

Ein und derselbe kleine Nonenaccord mit ausgelassenem Grundtone kann nun auch zunächst in vier verschiedene Harmonieen aufgelöst werden. Der Zusammenklang bei 164ª kann nach f-, d-, h- und as-moll übergehen. Nun kann sich aber auch jeder Accord bei 164 in der Durdreiklang der Quarte auflösen. Sonach kann also ein kleiner Nonenaccord in erster Umkehrung in acht verschiedene Harmonieen übergeführt werden. — Der erste Zusammenklang bei 165ª könnte sogleich nach f-moll übergehen. Hier wird aber erst

Digitized by Google

noch die kl. None in die Octave zurückgeführt. Nun haben wir den Hauptseptaccord von C vor uns. Der erste Zusammenklang bei b könnte sogleich nach d-moll übergehen. Lassen wir auch hier die kl. None in die Octave zurücktreten, so erhalten wir den Hauptseptacc. von A. Lassen wir in c die kl. None $\overline{g}$ in die Octave $\overline{fis}$ zurücktreten, so erhalten wir den Hauptseptacc. von Fis. Lassen wir endlich in d die kl. None fes in die Octave es zurücktreten, so erhalten wir den Hauptseptimenaccord von Es. Merkwürdig, wenn man in dem kleinen Nonenaccorde mit ausgelassenem Grundtone das eine oder das andere Intervall einen halben Ton erniedrigt, erhält man jedesmal einen Hauptseptaccord. Diese interessante Erscheinung war auch den Alten merkwürdig. Auf sie gründete sich ihre bekannte theoretische Regel: „Wenn du in einem angeschlagenen verminderten Septaccorde (kl. Nonenaccorde in erster Umkehrung) abwechselnd bald den einen, bald den andern Finger auf die nächst untere Taste setzest, so erhälst du allemal einen Hauptseptaccord." —

Bemerk. f. d. Unterr. Man schreibe nun verschiedene kleine Nonenaccorde ohne Grundbaß an die Tafel und lasse von jedem angeben, welcher Nonenaccord er den Noten nach ist, und von welchen Tönen der betreffende angeschriebene Accord dem Klange nach Nonenaccord sein kann. Der L. schlage ferner kleine Nonenaccorde auf dem Instrumente an, und lasse die vier Grundbässe nennen, die jedem untergelegt werden können. — Er lasse mehrere kleine Nonenaccorde nach Beispiel 165 schriftlich darstellen, viele nach diesem in 8 Dreiklangsharmonieen auflösen. Auch kann der Sch. die kl. Nonenaccorde nach 166 einspielen, wo immer die kl. None in der Unterstimme liegt und also auch der Grundton des Hauptseptaccordes in die Unterstimme zu liegen kommt. —

4) Wieviel es dem Klange nach verschiedene kleine Nonenaccorde gibt, wenn diese ohne Grundbaß auftreten.

§. 87.

Der vorige §. lehrte uns, daß ein Nonenaccord mit ausgelassenem Grundtone dem Klange nach vier Tonarten angehört. Der Nonenaccord bei 164ª ist klanglich gleich den Nonenaccorden von C, von A, von Fis u. von Es. So ist der Nonenaccord von F, wenn der Grundton ausgelassen wird, dem Klange nach Nonenaccord von F, D, H u. As; der von G, ebenso ohne Grundton dargestellt, Nonenaccord von G, E, Cis u. B. Stellen wir die Töne, von denen die Nonenaccorde von C, F u. G dem Klange

Digitized by Google

nach Nonenharmonieen sein können, zusammen, so kommen die zwölf Töne unseres Tonsystems heraus:
C, Cis, D, Es (Dis), E, F, Fis, G, As (Gis), A, B (Ais), H.
Hieraus geht hervor, daß mit den drei kleinen Nonenaccorden von C, F u. G, wenn man sie ohne Grundton anschlägt, dem Klange nach die kleine Nonenharmonie jedes der zwölf Töne der chromatischen Tonleiter zu Gehör gebracht worden. Wenn wir nun den kl. Nonenaccord, ohne Grundbaß und in erster Umkehrung dargestellt, „verminderten Septaccord nennen wollen, so sagen wir dann: Es gibt dem Klange nach nur drei verschiedene verminderte Septaccorde. —

Wenn wir den Grundton im kleinen Nonenaccorde nicht weglassen, dann gibt es dem Klange nach zwölf verschiedene Nonenaccorde; auf jeder Stufe der chromatischen Tonleiter einen. — Auf dem Papiere kann jeder Nonenaccord verschieden geschrieben werden; z. B. der kleine Nonenaccord von Cis als kleiner Nonenacc. von Des, der von Dis als kl. Nonenacc. von Es. Der schriftlichen Darstellung nach gibt es sehr viele kleine Nonenaccorde. —

B) Der hartverminderte Septimen- und der übermäßige Sextenaccord; der Wechseldominantaccord.

1) Der hartverminderte Septaccord.

α) Entstehung, Sitz und Behandlung des hartverminderten Septimenaccordes.

§. 88.

Aus dem Hauptseptaccorde in zweiter Umkehrung ließen wir (s. §. 73) den uneigentlichen Sexten- und den uneigentlichen Quartsextaccord hervorgehen. In der Musik finden sich, wie wir sogleich sehen werden, noch andere aus gewissen Harmonieen hervorgegangene Accorde. —

In 167ª finden wir im 1. Takte den kleinen Septimenaccord von h in erster Umkehrung. Der Ton d, die kl. Terz, geht nach dis, in die gr. Terz, und nun besteht der Zusammenklang aus Grundton, gr. (harter) Terz, kl. (verminderter) Quinte und kleine Septime. Man nennt ihn hartverminderten Septimenaccord. — In 168ª tritt die erhöhte (große) Terz mit den übrigen Tönen des Accordes zugleich auf. — In 169ª folgt auf A-dur

Digitized by Google

die 2. leitereigne Septharmonie in Dur, nämlich der Mollsept-accord von h. Indem hier die kl. Terz in die große, die gr. Quinte in die kleine übergeht, kommt der Septaccord, den wir eben den hartverminderten nannten, auch zum Vorschein. Man kann nun auch hier die erhöhte Terz und erniedrigte Quinte sogleich eintreten lassen. Siehe 170ᵃ. Unser Septaccord kann also aus zwei verschiedenen Septaccorden hervorgehen: aus dem kleinen und aus dem Mollseptaccorde. — In den Beispielen 167 u. 168 gehört er der zweiten Stufe in Moll, in den Beispielen 169 u. 170 gehört er der zweiten Stufe in Dur an. Kommt nun der hartverminderte Septaccord nur auf der 2. Stufe in Moll und Dur vor? — Er kommt hier vorzugsweise vor; wird aber zuweilen auch noch auf andern Stufen einer Tonart gebildet. So zeigt ihn Beispiel 171ᵃ ᵘ. ᵇ auf der siebenten Stufe der C-Tonart. Man sieht nun, was wir sogleich mit anmerken wollen, daß besagte Septharmonie in Bezug auf Sitz mehrdeutig ist, wie auch, daß sie aus verschiedenen Harmonieen hervorgegangen sein kann.

Im hartverminderten Septaccorde löst sich jedes Intervall nach den bekannten Gesetzen auf; der Accord im Ganzen aber geht, wenn er auf der 2. Stufe einer Moll- oder Durtonart zu Hause ist, der Regel nach in einen Durdreiklang über. Daß er, sofern er auf eben genannter Stufe der Tonleiter seinen Sitz hat, in einen Durdreiklang überzugehen strebt, liegt in der Natur der Sache; der Accord seiner Quarte ist Dominantaccord, und dieser ist ja in Dur und Moll jederzeit ein Durdreiklang.

Im hartverminderten Septaccorde der 2. Stufe in Moll finden wir eine erhöhte Terz, in dem der 2. Stufe in Dur außerdem noch eine erniedrigte Quinte. Die Terz und Quinte sind durch Erhöhung und Erniedrigung den Tönen näher gerückt worden, in die sie überzugehen streben. Durch diese Annäherung ist ihr Streben nach den Noten, in die sie sich auflösen, verstärkt worden. Daher kommt es, daß der hartverminderte Septaccord ordentlich gewaltsam in die Dominantharmonie hineinzieht. Durch Anwendung des in Rede stehenden Accordes werden also in Dur und Moll die Harmonieen der 2. u. 5. Stufe aufs engste verbunden. —

Nun noch ein Wort über die Führung der Baßstimme. In 167ᵃ geht die kleine Terz in die große über. Hier macht sich's gut, wenn der Baß aus dem untern a (A) kommt. In 168ᵃ, wo dis sogleich eintritt, läßt man den Baß am besten aus dem über dis liegenden

Digitized by Google

a kommen. In 168b macht sich's wieder besser, wenn der Baß aus dem großen A in's kleine F hinaufgeht. Man spiele dieß Beispiel einmal mit den Bässen: A f e A, darauf mit den Bässen a f e A; und man wird nicht im Ungewissen bleiben, welchen Bässen man den Vorzug zu geben habe.

Bemerk. f. d. U. Jedes Beispiel bei 167, 168, 169 u. 170 wird im Unterricht genau zergliedert, von den Sch. unter Aufsicht des L. in einigen andern Tonarten dargestellt, außer der Stunde aber in noch mehrern Tonarten ausgearbeitet und in allen eingespielt.

β) Der hartverminderte Septimenaccord mit kl. None und ohne Grundton.

§. 89.

Wie jedem der vier Septaccorde, die wir früher kennen lernten, so kann auch dem hartverminderten Septimenaccorde eine None beigefügt und dieser so zu einem Nonenaccorde gemacht werden. Schlägt man diesen neuen Nonenaccord (z. B. h dis f a c) für sich allein an, so klingt er freilich sehr herbe. Läßt man aber den Grundton aus und bringt man ihn übrigens auf geschickte Weise in Harmonieverbindungen an; so nimmt er sich sehr gut aus. Man spiele nun 172a und merke auf den 2. Accord. — Wenn bei Auflösung des hartverminderten Septaccordes mit kleiner None sich None und Quinte zugleich auflösen, so entstehen Quintenfortschreitungen. Es ist in 172a, um diese zu vermeiden, die kleine None — und mit ihr, wie das gewöhnlich geschieht, auch die Septime — zurückgehalten und erst später aufgelöst worden. In 172b entstehen, weil die Quinte des hartverminderten Septnonenaccordes über der kl. Quinte liegt, bei der gleichzeitigen Auflösung beider Intervalle keine Quinten. — In 172c würde der 2. Accord, wenn man in ihm unten a als Vorhalt liegen ließe (siehe die punktirten Noten), matt klingen. Man lasse darum lieber unten gis, die Terz, eintreten und lasse oben die None allein als Vorhalt liegen. —

Der hartverminderte Septimenaccord mit kl. None gehört der Molltonart so recht eigentlich an; in Moll wird er darum auch häufig angewendet. Denken wir uns den 2. Accord in 172a in A-dur, so würden hier drei Intervalle leiterfremd sein, während die angezeigte Harmonie drei sehr wichtige Intervalle der a-Tonleiter hat: den Grundton, die kl. Terz und die kl. Sexte.

Digitized by Google

Bemerk. f. d. Untert. Damit der Sch. mit diesem hartverm. Septimenaccorde, der, gut angebracht, eine große Wirkung hervorbringt, recht vertraut werde, lasse der L. die Beispiele bei 172 noch in einigen Tonarten unter seiner Aufsicht arbeiten, wobei er den Sch. veranlaßt, sich über Alles vollständig auszusprechen. Der Schüler arbeitet 172a bis i außer der Stunde noch in andern (vom Lehrer zu bestimmenden) Tonarten aus und spielt sie in allen ein.

γ. Mehrdeutigkeit des hartverminderten Septaccordes mit kl. None und ohne Grundton.

§. 90.

Wenn man den 2. Accord in 172a außer Zusammenhang mit andern Harmonieen, also für sich allein hörte, so würde man ihn aufnehmen als den Hauptseptaccord von F in dritter Umkehrung. Man darf nur die Note dis mit es vertauschen, und es kommt sogleich auch auf dem Papiere der Hauptseptaccord von F zum Vorschein. In unserm Beispiele aber ist der fragliche Zusammenklang eine Harmonie von h, eine aus dem in Moll auf der 2. Stufe befindlichen kleinen Septaccorde hervorgegangene Harmonie. Es ist also die angezeigte Harmonie dem Klange nach mehrdeutig. In Noten dargestellt, ist sie es freilich nicht. dis f a c kann nur eine Harmonie von h sein, nicht von F. Weil nun die 2. Harmonie in 172a erst dann als eine andere (als F^7-Harmonie) auf dem Papiere erscheinen kann, wenn man dis mit es enharmonisch verwechselt; so nennt man eben deßwegen die Mehrdeutigkeit der fraglichen Harmonie enharmonische. Man sehe noch Beispiel 173. Bei a steht der Hauptseptaccord von C; bei b erscheint derselbe Zusammenklang in Folge einer enharmonischen Verwechselung als hartverminderter Septnonenaccord von Fis. Die Punkte zeigen an, daß derselbe Zusammenklang, je nachdem ich ihn so oder so auffasse, nach F oder nach H, also in zwei weit auseinander liegende Dreiklangsharmonieen sich auflösen kann. Doch hiervon an einem andern Orte mehr. —

2. Der übermäßige Sextenaccord.

α) Entstehung und Behandlung desselben.

§. 91.

Wenn man aus dem hartverminderten Septaccorde in zweiter Umkehrung den Grundton ausläßt, so bleibt den Noten nach

Digitized by Google

ein Terzsextenaccord stehen. Siehe den 2. Accord in 174a und den 2. Accord in 174b. Da in 174b die Sexte dis von dem Baßtone f weg eine übermäßige Sexte ist, so nennt man hiernach den ganzen Accord übermäßigen Sextenaccord. Einige Tonlehrer nennen ihn großen Sextenaccord. — Statt des ausgelassenen Grundtones wird in diesem Accorde, wenn der Satz vierstimmig ist, die Grundseptime noch einmal gesetzt. Bei der Auflösung muß dann eine steigen, die andere fallen. Siehe die Beispiele 174b, c, d, e, f. In 174e ist im übermäßigen Septaccorde ein Vorhalt eingeführt worden. a, der Vorhalt zu gis, ist vom Grundtone die Quarte, vom umgekehrten Basse die Septime. Wird also a auf den Grundton bezogen, so ist es Quart-, wird es auf den umgekehrten Baß bezogen, Septvorhalt.

Da der hartverminderte Septaccord auf der 2. Stufe in Moll und auf der 2. Stufe in Dur gebildet werden kann; so kann nun auch der übermäßige Sextenaccord in Moll und Dur auf diesen Stufen gebildet werden. In 174b, c sitzt der übermäßige Sextaccord auf der 2. Stufe in Moll. In 175a finden wir auch übermäßige Sextaccorde, hier aus dem Mollseptaccorde der 2. Stufe in Dur hervorgegangen. Siehe die Grundbässe. Siehe auch die Beispiele 175b, c. In c finden wir im 3. Takte, wie in 174e, einen Vorhalt. c ist Quartvorhalt, wenn man es auf den Grundton bezieht, Septvorhalt, wenn man es auf den umgekehrten Baß bezieht. —

Der übermäßige Sextaccord hat viel Aehnlichkeit mit dem uneigentlichen Sextaccorde. Wie dieser, geht er nicht aus der ersten Umkehrung eines Dreiklanges, sondern aus der zweiten Umkehrung eines Septaccordes hervor; in beiden Sextaccorden liegt die Quinte im Basse; bei dem uneigentlichen die große, bei dem übermäßigen die kleine. In dem uneigentlichen Sextaccorde können die Grundquinte und Grundseptime verdoppelt werden; im übermäßigen Sextaccorde verdoppelt man indeß nur die Grundseptime. Die kl. Quinte hat hier ein so starkes Streben nach unten, daß eine zweite Stimme, wenn diese auch diese Quinte nähme, gleichfalls nach unten gezogen werden würde, wo dann Octaven entstünden. Nach oben könnte eine zweite Quinte nicht aufgelöst werden; sie müßte in solchem Falle eine übermäßige Secunde über sich schreiten.

Digitized by Google

Bemerk. f. d. Unterr. Man lasse die Beispiele bei 174 u. 175 in mehrern Tonarten ausarbeiten, in allen einspielen. Auch fordere man den Sch. (in der nächsten Stunde) auf, überm. Sextenaccorde von und auf gegebenen Tönen anzuschlagen und aufzulösen. Wenn der Lehrer fordert, daß der überm. Sextacc. von F angeschlagen werde, so hält sich der Sch. vor: F ist der Grundbaß; die kl. Quinte ees kommt in den Baß; die Septime von F, die doppelt genommen wird, heißt es, die gr. Terz a ꝛc. — Wenn der Sch. den überm. Sextaccord auf f anschlagen soll, so steht er f als kl. Quinte an; der Grundbaß heißt dann h. Von h sucht er dann die kl. Septime und gr. Terz ꝛc.

β) Der übermäßige Sextenaccord mit kl. None.

§. 92.

Dem übermäßigen Sextenaccorde in 174[b] können wir auch die kl. None c̄ beifügen. Wir erhalten den Accord wieder, den wir schon bei 172[c] betrachteten. Dort ging der Zusammenklang f a c dis aus dem hartverminderten Septaccorde mit kleiner None hervor. Beisp. 172[c] hat uns bereits erkennen lassen, daß in dieser Umkehrung des Accordes die None mit der Quinte im Basse bei der Auflösung Quinten macht, aber auch gezeigt, wie diese Quinten durch Rückhalt der None vermieden werden können. Hier wollen wir nun noch andere Weisen, diese Quinten zu vermeiden angeben; dabei zugleich zeigen, wie man sonst mit der dem übermäßigen Sextaccorde beigefügten None umgehen kann. — In 174[h] tritt der überm. Sextaccord mit doppelter Septime auf. Um nun die kl. None zu Gehör zu bringen, geht der Tenor von der Septime a in die kleine None c̄, von da aber noch vor Auflösung des Accordes in die Septime zurück. So hat man die None gehört, und indem nach der Septime, in die sie zurückgegangen, der Ton folgt, in den sie überzugehen strebte, hat sie gewissermaßen auch ihre Auflösung gefunden. Indem aber die None c̄ durch a♯ nach h gegangen, sind die Quinten vermieden worden. — In i geht die Septime des Tenors in die None und von da durch den Grundton in die Septime zurück. In k geht die Tenorstimme aus der Septime durch die Octave in die kl. None hinauf, von da in einem Sprunge in die Septime zurück. In l hat der in Rede stehende Accord gleich anfangs die kl. None. Der Tenor geht aber auch hier vor Auflösung des Accords in die Septime zurück. Die Beispiele m u. n erklären sich von selbst. Man merke sich diese verschiedenen Fälle, die kleine None in unserm Accord einzuführen und zu behandeln.

Der übermäßige Septaccord mit der kl. None ist oft, wenn

Digitized by Google

er gut angebracht wird, von außerordentlicher Wirkung. Man spiele 174° mit voller Orgel, und man wird an diesem kleinen Beispiele schon erkennen, daß der übermäßige Sextaccord ein Kraftaccord ist.

(Man spiele nun die Beispiele h bis l auch so, daß die Tenorstimme in die Oberstimme verlegt wird, und achte darauf, wie sie sich so ausnehmen. m stellt k so dar. Der Sch. hat alle diese Beispiele in mehrern Tonarten auszuarbeiten, in allen einzuspielen.)

Zusatz. Chladni sagt in seiner Akustik S. 26:

„Der Grund, warum zwei aufeinander in grader Bewegung folgende Quinten meistens dem Gehöre nicht wohl thun, ist unstreitig (?) wohl der, weil in solchen Fällen meistens eine unharmonische Relation statt findet, d. i. weil zwei Dreiklänge aufeinander folgen, die nicht auf einander folgen sollten, weil sie um mehr als einen Grad verschieden sind, z. B. a h. Wo keine unharmonische Relation eintritt, möchte wohl eine Folge von zwei Quinten dem Ohre weniger zuwider sein; so glaube ich z. B. nicht, daß ein übermäßiger Sextenaccord, der sich in den großen Dreiklang der Dominante eines Molltones auflöst, in der Lage

c d.
f g.

dis e
c h
a gis
F E

wenn man nicht etwa (besonders durch den Anblick der Noten auf dem Papiere) im Voraus dagegen eingenommen ist, das Gehör beleidigen möchte, ohngeachtet der 2 auf einander folgenden Quinten $\frac{c}{f}$ und $\frac{h}{e}$ —. In der Berliner Singacademie ließ mein Freund Fasch mich ein Chor hören, welches er, bloß um eine Probe dieser Art zu machen, so gesetzt hatte, daß eine Mittelstimme immer mit dem Basse in reinen Quinten fortging. Die Anwesenden, unter denen sich sehr vorzügliche Tonkünstler befanden, bemerkten keine widrige Wirkung."

γ) Mehrdeutigkeit des übermäßigen Sextaccordes ohne und mit kleiner None.

§. 93.

Da der hartverminderte Septaccord, wenn der Grundton ausgelassen wird, mehrdeutig ist (wie wir gesehen haben); so muß es nun auch der übermäßige Sextaccord sein, der ja aus einer Umkehrung jenes hervorgegangen. Ein übermäßiger Sextaccord von G, ohne und mit kl. None (des f h, und des f as h), kann nun vom Ohre aufgefaßt werden als übermäßiger Sextaccord von G, und als Hauptseptaccord von Des oder Cis. Im ersten Falle ge-

Digitized by Google

hört er bei F- oder f-, im letzten Falle der Fis- oder fis-Tonart an.

3) Der Wechseldominantaccord in Dur und Moll.

§. 94.

In dem Beispiele 176ª, das aus der Tonart G dur geht, finden wir nach der G-Harmonie die A^7-Harmonie, einen in G-dur fremden Hauptseptaccord. A^7 ist sonst in D-dur und d-moll zu Hause. — In 177ª, aus der Tonart g-moll gehend, folgt auf die g-Harmonie die A^7-Harmonie, die gleichfalls hier leiterfremd ist. In 176ª u. 177ª ist A^7 die Dominantseptharmonie von der Dominante der Tonart, aus der das betreffende Sätzchen geht. Die Kunstsprache nennt einen solchen Dominantaccord „Wechseldominantaccord.“

Von besonderer Wichtigkeit ist es, die Wirkung dieses Accordes zu beobachten. Wir fühlen uns in 176ª durch A^7 gewissermaßen über die Tonart G-dur, wie in 177ª über die Tonart g-moll hinausgehoben; während der Harmonie A^7 selbst aber fühlen wir einen recht starken Zug in die D-Harmonie hinab, also in die Dominantharmonie des tonischen Tones. Es bekommt ein Satz durch die Wechseldominantharmonie eine feierliche Hebung; zugleich schließen sich aber auch die Harmonieen, indem die Beziehungen aufeinander stärker hervortreten, gedrängter und enger zusammen. In dem Mollbeispiele 177ᵉ ist das noch besonders merkwürdig, daß während der Dauer des Wechseldominantaccordes mehrere in g-moll leiterfremde Töne auftreten dürfen, ohne daß ihr Erklingen unangenehm empfunden wird. So finden wir in 177ᵉ die in g-moll fremden, in d-moll einheimischen Töne eis, h, e. Sobald aber die Dominantharmonie der herrschenden Tonart aufgetreten, darf der Tenor nicht mehr e statt es, nicht mehr eis statt c nehmen. Man nehme einmal in 177ᵉ auf dem 3. Viertel des 1. Taktes $\overline{e}$ statt $\overline{es}$, $\overline{eis}$ statt $\overline{c}$.

In 176ᵉ ist dem Wechseldominantseptaccorde die None, und, merkwürdiger Weise, die kleine None beigefügt worden. Die große None verträgt der Accord in den untern Stimmen nicht. (Man nehme sie einmal.) In 177ᶠ finden wir den kl. Nonenaccord als Wechseldominantharmonie in einem Beispiele aus g-moll. — Nicht so gut, als der Hauptsept- und einer der Nonenaccorde,

Digitized by Google

nimmt sich der nackte Dreiklang als Wechseldominantharmonie aus. Man spiele Beisp. 176f und 177e.

(Die Beispiele bei 176 und 177 werden in verschiedenen Tonarten ausgearbeitet, in allen eingespielt.)

4) In Moll steht zuweilen statt des leitereignen kleinen Dreiklanges der großen Obersecunde der leiterfremde Durdreiklang der kleinen Obersecunde.

§. 95.

Der Wechseldominantdreiklang und der Wechseldominantseptaccord sind in der Tonart, in die sie eingewebt werden, leiterfremd. Wir gedenken hier sogleich noch eines Accordes, den die Molltonart gern anwendet, obgleich er ihr nicht als leitereigne Harmonie angehört. In dem Beispiele 178a folgt auf die tonische Harmonie g-moll der As-Accord. Stünde für as der Ton a, so hätten wir hier die 2. leitereigne Dreiklangsharmonie der g-Tonart. As-dur, ein Dreiklang auf der kleinen Obersecunde der Tonica, ist in g-moll eine leiterfremde Harmonie. Gut eingeführt, macht diese Harmonie eine gute Wirkung. Die Molltonart insbesondere wendet sie gern an. Man spiele 178a, b, c. (Aufgabe wie gewöhnlich.)

C) Die Undecimen- und Tredecimenaccorde.

§. 96.

Die ersten Accorde, die wir kennen lernten, waren die Dreiklänge; dann lernten wir Septimen-, zuletzt Nonenaccorde kennen. In allen sahen wir, so lange sie in ursprünglicher Gestalt standen, Töne terzenweis übereinander aufgestellt. Schon von den Nonenaccorden waren viele nicht mehr, oder doch nicht recht gut anwendbar. Wir dürfen darum wohl annehmen, daß die Bildung der Harmonieen durch Terzenaufbau mit den Nonenaccorden geschlossen sein werde. Versuchen wir aber doch wenigstens, durch Zusatz neuer Terzen neue Accorde zu bilden. In dem Beispiele 179 ist jedem Nonenaccorde ein elfter Ton, die Undecime des Grundtones beigefügt worden. Nach dem neu hinzugekommenen Bestandtheile nennt man diese Accorde Undecimenaccorde. Man schlage sie auf einem Instrumente an und man wird sogleich fühlen, daß die Musik so herbe Zusammenklänge als Accorde

Digitized by Google

nicht mehr gebrauchen kann. Noch mehr gilt das von den Harmonieen bei 180, die, da hier zu dem elften auch noch der dreizehnte Ton, die Tredecime hinzugekommen, Tredecimenaccorde genannt werden. — Wir kommen später noch einmal auf diese Zusammenklänge; sie wurden ehedem für Accorde gehalten, und spielten als solche eine wichtige Rolle. Für jetzt genügt es, sie kennen gelernt, daneben die Ueberzeugung gewonnen zu haben, daß die Accordbildung durch Uebereinanderstellung leitereigner Terzen mit den Nonenaccorden wirklich ihr Ende erreicht habe. —

D) Ueber Grund- und abgeleitete Harmonieen.

§. 97.

Wie man in der Sprache Stamm- und abgeleitete Wörter unterscheidet, so in der Musik Grund- (Stamm-) und abgeleitete Harmonieen. Eine Grundharmonie ist eine solche, die von keiner andern abgeleitet werden kann; eine abgeleitete dagegen eine solche, von der sich nachweisen läßt, daß sie aus einer andern hervorgegangen. Zu den Grundharmonieen gehören jene drei Dreiklänge und jene vier Vierklänge (Septaccorde), die der Durtonart als leitereigne Harmonieen eigen sind. Der Dur- und Mollaccord sind an sich vollkommen befriedigende Harmonieen; mit ihnen kann ein Tonstück enden. Jeder Septacc. ist an sich schon unbefriedigend, strebend; mit ihm kann kein Tonstück abschließen. Der kleine Dreiklang bildet gewissermaßen einen Uebergang von den an sich nicht strebenden Dreiklängen zu den Septaccorden; indem er kein Tonstück enden kann. Da er in jedem Falle noch Harmonieen erwarten läßt, ist er gewissermaßen auch eine dissonirende Harmonie. — Es ist nun die Frage, ob keine der bezeichneten sieben Harmonieen (also der Dur-, Moll- und kleine Dreiklang, der Haupt-, große, Moll- und kleine Septaccord) eine Spur einer Ableitung an sich trägt. Man könnte sich vielleicht den Mollacc. aus dem Duraccorde entstanden denken. Aber wie kann in einem Mollsatze die tonische Harmonie von einem Duraccorde herkommen? Sie steht ja hier vollkommen selbständig. Aber auch schon in dem Beispiele 76b kommt die Harmonie a-moll nicht von Dur her, wie in eben diesem Beispiele °h weder von Dur noch von Moll abzuleiten ist; kein Ton dieser beiden Accorde wird als ein erniedrigter gefühlt. Es kommt allerdings vor, daß ein Dur- oder Moll- oder kleiner

Digitized by Google

Dreiklang in Folge einer eingetretenen Erhöhung oder Erniedrigung eines oder zweier Dreiklangstöne entstanden, und ein so entstandener Dur-, Moll- oder kleiner Dreiklang wäre dann freilich ein *abgeleiteter* Accord. So zeigt 181ª im 2. Takte den Noten nach den H-Dreiklang; es ist aber derselbe aus dem kl. Dreiklange von h hervorgegangen. Hier fühlt man dis und fis als Nebennoten, als Töne, die ihren folgenden Tönen nur näher gerückt sind. Im 3. Takte geht ebenso der A-Dreiklang aus dem a-moll-Dreiklange hervor. In 181ᵇ folgt auf C-dur den Noten nach der e-Dreiklang. es ist aber hier offenbar Durchgang und das Erscheinen der e-Harmonie ein mehr zufälliges. Auf ähnliche Weise entsteht in 181ᵉ aus dem C-Dreiklange der *kleine* Dreiklang. — So könnte man wohl auch einen Septaccord von einem andern, vielleicht die *Nebenseptaccorde* von dem *Hauptseptaccorde* herleiten. Man beobachte aber die Septaccorde in dem Beispiele 86, und man wird keinem abfühlen, daß er ein *fremdes* Intervall in sich habe. Wie wollte man nun auch in 86 den Septaccord d^7 von D^7 ableiten, da ja fis in D^7 der C-dur-Tonart fremd ist? Wie daselbst $^{o}h^7$ von H^7, da das dis und fis der H^7-Harmonie der C-Tonart gleichfalls fremd sind? Es kann sogar, wenn man die Sache bloß äußerlich ansieht, aus dem kleinen und dem Mollseptaccorde ein Hauptseptaccord hervorgehen, wie Beisp. 182ª zeigt. Die mit einem Strich (⁄) bezeichneten Noten sind aber, genauer genommen, nur (harmonische) *Nebennoten*. Aus dem Gesagten ergibt sich nun wohl, daß jede der sieben genannten Harmonieen als eine *Grund*harmonie aufgefaßt werden muß. —

Außer jenen sieben Harmonieen haben wir noch einen übermäßigen Dreiklang, einen uneigentlichen Sext-, und Quartsextenaccord, einen hartverminderten Septimen-, übermäßigen Serten-, einen großen und kleinen Nonenaccord kennen gelernt. — Was den übermäßigen Dreiklang betrifft, so ist schon früher gesagt worden, daß seine Quinte die Natur einer Nebennote an sich trage; sie strebt, was sich bei keiner Quinte der übrigen Dreiklänge findet, entschieden in den eine kl. Secunde höher liegenden Ton überzugehen. Dieses Intervalls wegen kann auch dieser Accord nicht in seinen drei Lagen aufeinander folgen. Es entsteht nun zwar der Zusammenklang c e gis oft, aber bald ist gis Durchgang, bald Vorhalt, und so kann dieser Accord nicht einmal als Dreiklang (nach der Bedeutung, in der die Musikwissenschaft dieß Wort gewöhnlich nimmt), vielweniger

Digitized by Google

als Grundharmonie angesehen werden. So ist, um diesen Gegenstand an einem Beispiele zu betrachten, in 183ª der sogenannte übermäßige Dreiklang nichts weiter als der C-dur-Dreiklang mit erhöhter (dem folgenden Tone genäherter) Quinte; bei b aber der a-moll-Accord in Sextlage, in dem aber ein Ton Vorhalt ist. Wenn sich der Vorhalt auflöst, tritt der Sextaccord vollständig hervor. —

Der uneigentliche Sextenaccord ist, wie §. 73 gezeigt worden, nichts anderes als ein Hauptseptimenaccord, in zweiter Umkehrung und ohne Grundton dargestellt, wie der uneigentliche Quintsextenaccord ein Hauptseptaccord, in dritter Umkehrung und ohne Grundton dargestellt. Es liegt so die Abstammung dieser beiden Harmonieen auf der Hand. Wir könnten sie füglich als bloße Formen des Hauptseptaccordes auffassen. Da sie jedoch eine gewisse Selbständigkeit haben, so wollen wir sie zu den abgeleiteten Harmonieen zählen. —

Der hartverminderte Septaccord, aus dem kl. Septaccorde der 2. Stufe in Moll und aus der Mollseptharmonie der 2. Stufe in Dur hervorgehend, ist, wie aus §. 88 genügend hervorgeht, ebenfalls eine abgeleitete Harmonie. Man könnte freilich die Töne, die in ihm als angenäherte anzusehen sind, als Nebennoten auffassen und so bei der Betrachtung den Septaccord festhalten, aus dem er hervorgegangen. Da aber auch er eine gewisse Selbständigkeit hat; da er sogar einen andern, sehr wirksamen Accord aus sich heraus gebiert (den übermäßigen Sextenaccord), so zählen wir ihn unbedenklich zu den abgeleiteten Harmonieen. — Der übermäßige Sextaccord, der aus ihm hervorgeht, ist dann ebenfalls als eine abgeleitete Harmonie anzusehen.

Wie steht es nun aber mit den beiden Nonenaccorden; sind diese auch abgeleitete Harmonieen? — Allerdings. Ein Nonenaccord besteht aus einem Septaccorde und einer None. Die None hebt das Charakteristische der Septharmonie nicht auf, denn diese löst sich auch im Nonenaccorde in die Harmonie der Quarte auf; aber sie macht einmal das Streben des Accordes stärker, dann bestimmt sie auch die Art des Dreiklanges, in den die Septnonenharmonie übergehen soll. Denken wir uns einmal die Sache so: Es schlägt Jemand einen Hauptseptaccord an; nach diesem können wir mit gleichem Rechte den Dur- und den Mollaccord der Quarte erwarten. Nimmt der Spieler vor der Auflösung des Septaccordes

Digitized by Google

noch die große None hinzu, dann erwartet man bestimmt den Duraccord der Quarte. So würde man, wenn der Spieler dem Hauptseptaccorde die kleine None beigefügt hätte, den Mollaccord der Quarte erwartet haben. Hieraus geht ja deutlich hervor, daß die None im Nonenaccorde im Voraus die Art des folgenden Dreiklanges bestimmt; daß sie so dem Hauptseptaccorde gewissermaßen seine Mehrdeutigkeit benimmt, die dieser an sich hat. Wir müssen auf das „an sich" einen besondern Nachdruck legen. Denn daß der Hauptseptaccord schon durch den Zusammenhang mit andern Harmonieen eine entschiedene Richtung nach Dur oder Moll hin in sich aufnimmt, ist bei gegenwärtiger Untersuchung, bei der es nur darauf ankommt, die Natur der Accorde, die ihnen von Hause aus inwohnt, kennen zu lernen, gar nicht in Betracht zu ziehen. Es bewirkt — daß wir die Sache noch an einem Sprachbeispiele veranschaulichen — die None im Nonenaccorde das, was in abgeleiteten Wörtern Vor- oder Nachsylben bewirken; diese verengen bekanntlich den Begriff des Stammes. — Man vergleiche „weinen" mit „beweinen", „sehen" mit „besehen". (Jedes Besehen ist ein Sehen, aber nicht jedes Sehen ein Besehen ꝛc.) — So sind denn die Nonenharmonieen abgeleitete Accorde; der Hauptseptaccord ist ihre Stammharmonie. — Die besprochenen abgeleiteten Harmonieen theilen sich, wie wir, sie noch einmal überschauend, sogleich finden, in zwei Abtheilungen; einige entstehen aus einer Grundharmonie in Folge einer innern Veränderung (Erhöhung, Erniedrigung eines Intervalls), andere durch Hinzufügung eines neuen Intervall's, das die Grenze der Grundharmonie nach oben überschreitet. —

In der Musik kommen eine zahllose Menge verschiedener Zusammenklänge vor; alle aber lassen sich, soweit sie nicht zu den sieben Grundharmonieen selbst gehören, auf diese sieben Grundharmonieen zurückführen. So ist der erste Zusammenklang des 2. Taktes in 182b nichts weiter als ein Dreiklang, in dem aber die Quarte als Vorhalt die Stelle der Terz eine Zeit lang vertritt. Die Alten benannten diesen Zusammenklang mit einem eignen Namen: Quartquintenaccord. So sahen die Alten manche derartige Zusammenklänge als Accorde, ja gar als Stamm- und Grundaccorde an, und so ist es denn begreiflich, wie Justin Heinrich Knecht 3600 Accorde herausbringen konnte; sage dreitausend sechshundert Accorde! — Unter diesen bezeichnet er 720 als

Digitized by Google

übelklingende Stammaccorde. Wie seltsam klingen nicht die zeilenlangen Namen für manche der von ihm als Ur- und Stammaccorde aufgeführten Zusammenklänge; z. B. „großkleingroße angenehme Terzdecimenundecimenseptimenaccorde", „dreifach kleine angenehme Terzdecimennonseptimenaccorde", „kleinvermindertkleine traurig klingende Terzdecimenundecimennonseptimenaccorde."

Siebenter Abschnitt.

Modulationen und Choralbearbeitungen.

A) Allgemeines über Modulation und Ausführung besonderer Modulationsfälle.

a) Allgemeines über Modulation.

1) Begriff und Wesen einer Modulation.

§. 98.

In dem Beispiele 149a, b gehören alle Töne der C-Tonleiter an; alle Harmonieen beziehen sich in ihrem letzten Grunde auf die C-Harmonie als auf ihre tonische. So lange in einem Tonstücke nur die Töne und Harmonieen einer bestimmten Tonleiter vorkommen, so lange man alle Harmonieen auf einer tonischen Harmonie und auf einem allgemeinen Grundtone ruhend fühlt, so lange bleibt es in ein und derselben Tonart. Wenn sich aber ein anderer Ton als Grundton, als Unterlage und Träger von einer anderen Tonleiter angehörigen Tönen und Harmonieen geltend macht, dann hat man ein anderes Tonartgebiet betreten; dann ist man aus der ersten Tonart hinaus- und in eine neue übergegangen; kurz, dann ist das vor sich gegangen, was die Kunstsprache eine Ausweichung oder Modulation*) nennt. — Schlagen wir Beisp. 184 auf. Hier sehen wir bei a die der C-Tonart angehörigen Töne und Harmonieen; bei b die der G-Tonart angehörigen Töne und Harmonieen u. s. f. In der Tonart C-dur ruhen alle nichttonischen leitereignen

*) Von modulari; d. h. messen, abmessen, gehörig einrichten.

Digitized by Google

Dreiklange, alle leitereignen Sept- und die Dominantseptimenharmonie auf der tonischen Harmonie C-dur, oder, da im tonischen Dreiklange selbst Terz und Quinte noch bezogene Töne sind — in ihrem letzten Grunde auf dem Grundtone dieser Harmonie, auf der Tonica der Tonart. Tritt nun in einem Tonstücke, das sich eine Zeit lang in C-dur hielt, auf einmal die D-dur-Harmonie auf, so hört man dann eine in C-dur fremde Harmonie. D-dur kommt — wie uns das Beisp. 184[b] und 185[a] zeigt — das erste Mal in G-dur und g-moll vor. Wenn nun der D-dur-Accord in einem Tonstücke aus C-dur auftritt, so führt dieser zunächst nach G-dur; wenn aber c-moll vorausging, nach g-moll. Hat man das Gebiet der G-Tonart betreten, so folgen nun auch Harmonieen dieser Tonart, und bleibt man so lange auf diesem Gebiete, bis eine neue ausweichende Harmonie auftritt.

Der Uebergang aus einer Tonart in eine andere muß, wie sich von selbst versteht, regelrecht (grammatisch richtig), dann aber auch so ausgeführt werden, daß das Ohr willig folgt. (Zuweilen liegt es freilich im Plane des Componisten, schnell und unerwartet den Hörer auf ein fremdes Tonartgebiet zu versetzen. Solche Fälle, durch höhere Kunstrücksichten gerechtfertigt, sind indeß seltener.) — Um nun alles Einzelne, was bei einer Modulation in Betracht kommt, hier schon wenigstes im Allgemeinen kennen zu lernen, wollen wir einen Modulationsfall betrachten. Wir wählen die bei 198[b] ausgeführte Modulation von C-dur nach F-dur. Die erste Harmonie, C-dur, ist tonische Harmonie der C-Tonart. Es folgt nach ihr C^7. Der Hauptseptaccord von C ist in C-dur fremd; er gehört der F- und f-Tonart an. In 198[b] führt er nach F-dur. Die Harmonieen vom 2. Takte an gehören entschieden der F-Tonart an. — In dem Beispiele 198[a] tritt nach der C-Harmonie auch die Dominantseptharmonie von F auf; sie führt hier gleichfalls in den F-Dreiklang. Bis dahin ist aber die F-Tonart dem Ohre noch nicht eingeprägt. Man nimmt C^7-F gern noch als eine vorübergehende Ausweichung auf; man läßt sich durch diesen fremden Hauptseptaccord ebenso wenig gleich aus der ursprünglichen Tonart herauswerfen, wie durch den Hauptseptaccord auf der Wechseldominante. Daß man am Schlusse des Beisp. 198[a] die C-Tonart innerlich noch nicht aufgegeben hat, geht klar daraus hervor, daß die C-Harmonie, läßt man sie nach dieser F-Harmonie folgen, sogleich als tonische Harmonie wieder gefühlt wird. Man spiele

Digitized by Google

198ᵃ mit ᵃᵃᵃ. Wollen wir nun aber in F-dur, wohin wir äußerlich allerdings übergegangen sind, bleiben, so müssen wir diese Tonart noch durch Harmonieen, die ihr angehören, begründen, dem Gefühle einprägen. Es geschieht dieß am einfachsten durch die Harmonieen F: I,IV V I oder I u V I ꝛc. Man spiele 198ᵃ mit ᵃᵃᵃ. Nach der letzten Harmonie in aaa erwartet man nicht mehr die Harmonie C-dur, und würde man hier den C-Accord noch ein Mal auftreten lassen, so würde man ihn entschieden als Dominantharmonie, also als eine hezogene Harmonie fühlen.

Wir unterscheiden nun bei einer Modulation folgende einzelne Stücke:

α) die Tonart, von der ausgegangen wird (ursprüngliche Tonart);
β) die Tonart, in die übergegangen wird (fremde Tonart);
γ) die Harmonieen, durch die übergegangen wird (vermittelnde Harmonieen); endlich
δ) die die fremde Tonart begründenden Harmonieen.

In Modulationen, die in einen nahe liegenden Ton überführen, ist die vermittelnde Harmonie oft schon eine der fremden Tonart angehörige. So ist in 198ᵇ die Septharmonie von C die einen Uebergang bewirkende Harmonie, und sie ist auch schon eine Harmonie der fremden Tonart. Obgleich nun hier zwischen der C- und F-Tonart, da letztere sogleich mit ihrer Dominantharmonie auftritt, sich keine besonderen vermittelnden Harmonieen finden, so können wir doch auch C^7, da von diesem Accorde der Uebergang abhängt, als überführende, vermittelnde Harmonie auffassen.

2) Verwandtschaften der Tonarten.

α) Ueber Verwandtschaften der Tonarten im Allgemeinen und der Durtonarten insbesondere.

§. 99.

Daß manche Tonarten einander näher, manche einander ferner stehen, sieht jeder ohne Beweis ein. Man spiele nur einmal Etwas in C-dur, gleich darauf Etwas in F-dur, dann wieder Etwas in C-dur und gleich darauf Etwas in Fis-dur. Für's Moduliren ist es sehr wichtig zu wissen, wie nahe oder fern die Tonart, in die man übergeht, der steht, von welcher man ausgeht. Wir wollen darum jetzt die gegenseitigen verwandtschaftlichen Beziehungen der Tonarten näher kennen zu lernen suchen. Bei dieser Be-

Digitized by Google

trachtung werden wir vorzugsweise die Tonleitern, die ja die Unterlagen der Tonarten sind, in's Auge fassen und an diesen besonders die Verwandtschaften und Verwandtschaftsgrade der Tonarten entwickeln. —

Die Tonleitern zerfallen zunächst in Dur- und Molltonleitern. Die Durtonleitern, von denen ja jede dieselben innern Verhältnisse (denselben Bau) hat, bilden für sich eine Familie; ebenso die Molltonleitern. Wir können die eine die Familie der Dur-, die andere die Familie der Molltonleitern nennen. — Die Dur- und Molltonleitern stehen zu einander in verschiedenen Fernengraden, und es werden diese Grade bestimmt nach der Zahl der großen Quinten oder kleinen Quarten, um die eine zweite Tonleiter von einer gegebenen entfernt ist. Der C-Tonleiter stehen demnach am nächsten die Tonleitern der gr. Quinte und der kl. Quarte, also G- und F-dur; dann kommen die der Quinte von G und der Quarte von F, also D- und B-dur; sodann A- und Es-dur, E und As-dur, H- und Des-dur, Fis- und Ges-dur. — Vergleichen wir einmal alle diese Scalen mit der von C, so finden wir, daß die von G und F mit der von C die meisten Töne gemein haben (siehe 184); daß die andern mit der von C um desto weniger gemeinsame Töne haben, je weiter sie sich nach dem Quinten- oder Quartenzirkel entfernen. Die Tonleitern von G und F haben zunächst sechs Töne mit der C-Scala gemein.

c d e f g a h c d e f g a h c
g a h c d e fis g

c d e f g a h c d e f g a h c
f g a b c d e f

Die G- und F-Tonart haben nun auch alle Harmonieen, in denen der erhöhte oder erniedrigte Ton nicht vorkommt, mit der von C gemein; also jede vier Dreiklänge und drei Septaccorde. (Siehe 184.) — Die D- und B-Tonleiter unterscheiden sich in zwei Tönen von der von C, und haben nur noch zwei Dreiklänge und einen Septaccord mit der C-Tonart gemein. (Siehe 184.) Die A- und Es-Tonleiter haben noch vier Töne mit der C-Scala gemein, aber keine Harmonie mehr. Die E- und As-Scala haben nur

Digitized by Google

noch drei, die H- und Des-Scala nur noch zwei, die Fis- und Ges-Scala nur noch einen Ton mit der von C gemein. G- und F-dur, nach dem Quinten- und Quartenzirkel von C weg die nächsten Töne, stehen mit C im ersten Grade der Verwandtschaft; D-dur, zwei Quinten, und B-dur, zwei Quarten von C entfernt, stehen mit C im zweiten Grade der Verwandtschaft; A-dur, drei Quinten, und Es-dur, drei Quarten von C entfernt, stehen mit C im dritten Grade der Verwandtschaft; E-dur, von C vier Quinten, und As-dur, von C vier Quarten entfernt, stehen mit C im vierten Grade der Verwandtschaft; H-dur, von C fünf Quinten, Des-dur, von C fünf Quarten entfernt, stehen mit C im fünften, so endlich Fis und Ges im sechsten Grade der Verwandtschaft.

Jetzt haben wir alle Töne auf C bezogen; wir können nun auch jeden andern Ton festhalten und dessen nächst und entfernter verwandte Töne aufsuchen. Mit der Tonart F sind, wie die Kreisfigur bei 186 anschaulich darstellt, die Tonarten C und B im ersten Grade verwandt; mit der Tonart B die Tonarten F und Es; mit der Tonart Es die Tonarten B und As; mit der Tonart G die Tonarten C und D ꝛc. — Mit F stehen G und Es im zweiten Grade der Verwandtschaft; so mit B die Töne C und As; mit G die Töne A und F ꝛc. Im dritten Grade der Verwandtschaft stehen mit F die Tonarten D und As ꝛc.

Augenblicklich zu wissen, wie viel Quinten oder Quarten zwei Töne von einander entfernt sind, um hiernach den Verwandtschaftsgrad bestimmen zu können, ist nicht ganz leicht. Wir merken uns darum die verschiedenen Verwandtschaftsgrade der Tonarten lieber unter andern Intervallen. An Figur 186 sehen wir, daß die dem C rechts und links zunächst stehenden Töne eine gr. Quinte und kl. Quarte, oder eine gr. Ober- und gr. Unterquinte entfernt stehen. Der Ton D, von C zwei gr. Quinten entfernt, ist von diesem C die große Obersecunde, B, von C zwei kl. Quarten entfernt, ist von diesem C die gr. Untersecunde. So ist A die kl. Unterterz, Es die kl. Oberterz, E die gr. Oberterz, As die gr. Unterterz, H die kl. Untersecunde, Des die kl. Obersecunde, Fis die gr. Oberquarte, Ges die gr. Unterquarte von C. Wir prägen nun dem Gedächtnisse Folgendes ein:

Digitized by Google

Im ersten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Unterquinte. (Der Sch. gibt hier, wie bei den folgenden Verwandtschaftsgraden der Tonarten, jedesmal mehrere Beispiele an.)

Im zweiten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Untersecunde.

Im dritten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der kleinen Unter- und der kleinen Oberterz.

Im vierten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Unterterz.

Im fünften Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der kleinen Unter- und der kleinen Obersecunde.

Im sechsten Grade sind mit einer Durtonart verwandt die Durtonarten der großen Ober- und der großen Unterquarte. — Die gr. Ober- und die gr. Unterquarte eines Tones sind dem Klange nach gleich. —

Die Tonarten des sechsten Grades sind die fernsten. Wenn auch Cis den Noten nach dem C ferner zu stehen scheint, als Fis, indem es keinen Ton mehr mit C gemein hat, so steht es dennoch näher, indem es als Des mit C im 5. Grade verwandt ist.

(Der Sch. möge sich üben, in der nächsten Unterrichtsstunde von jedem Tone die Töne des ersten, zweiten bis sechsten Verwandtschaftsgrades schnell angeben zu können.)

β) Verwandtschaften der Molltonarten.

§. 100.

Die Grade der Verwandtschaft der Molltonarten untereinander werden grade so bestimmt, wie die der Durtonarten. Siehe Figur 187, und präge dem Gedächtnisse Folgendes ein:

Im ersten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Unterquinte. (Der Sch. gibt hier, wie zu jedem folgenden Falle, mehrere Beispiele an. —)

Im zweiten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Untersecunde.

Digitized by Google

Im dritten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der kleinen Unter- und der kleinen Oberterz.

Im vierten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Unterterz.

Im fünften Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der kleinen Unter- und der kleinen Obersecunde.

Im sechsten Grade sind mit einer Molltonart verwandt die Molltonarten der großen Ober- und der großen Unterquarte.

In den Tonleitern von C- bis Fis-dur und von C- bis Gesdur nimmt, so wie sich diese Tonleitern gradweis von der Normalscala entfernen, die Zahl der mit dieser gemeinschaftlichen Töne stufenweis ab. In Moll ist dieses anders. Die Tonleitern der mit a im ersten Grade der Verwandtschaften stehenden Mollscalen haben nur vier Töne mit a gemein. Siehe Folgendes:

e fis g a h c dis e
a h c d e f gis a h c d e f gis a
d e f g a b cis d

Folgende Tabelle zeigt, welche Töne die verschiedenen Molltonleitern mit der von a gemeinsam haben. Die gemeinsamen Töne sind durch Sternchen angezeigt.

a	h	c	d	e	f	gis	a		a	h	c	d	e	f	gis	a
e*	fis	g	a*	h*	c*	dis	e		d*	e*	f*	g	a*	b	cis	d
h*	cis	d*	e*	fis	g	ais	h		g	a*	b	c*	d*	es	fis	g
fis	gis*	a*	h*	cis	d*	eis	fis		c*	d*	es	f*	g	as	h*	c
cis	dis	e*	fis	gis*	a*	his	cis		f*	g	as	b	c*	des	e*	f
gis*	ais	h*	cis	dis	e*	fisis	gis		b	c*	des	es	f*	ges	a*	b
dis	eis	fis	gis*	ais	h*	cisis	dis		es	f*	ges	as	b	ces	d*	es

γ) Verwandtschaften der Durtonarten mit Molltonarten und umgekehrt.

§. 101.

Die Durtonarten stehen nun auch mit den Molltonarten, die Molltonarten mit den Durtonarten in Verwandtschaft. Die Normaldur- und die Normalmolltonleiter haben sechs Töne, außerdem auch Drei- und Vierklangsharmonieen mit einander gemein. Die eine kleine Terz unter dem Grundtone einer Durtonleiter befindliche

Digitized by Google

Molltonleiter nennt man schlechthin die verwandte Molltonleiter; sowie umgekehrt die Durtonart, welche eine kleine Terz über einer Molltonart liegt, schlechthin deren verwandte Durtonart. Beisp. 188 zeigt unter jedem großen Buchstaben die verwandte Molltonart, wie Beisp. 189 unter jedem kleinen Buchstaben die verwandte Durtonart. —

Von allen Molltonarten steht einer Durtonart die, welche wir schlechthin die „verwandte" genannt haben, am nächsten; beide stehen im ersten Grade der Verwandtschaft. Die Molltonarten nun, welche mit a-moll im ersten Grade der Verwandtschaft stehen, stehen durch a-moll mit C-dur im zweiten Grade; die, welche mit a-moll im zweiten Grade der Verwandtschaft stehen, stehen mit C-dur (durch a-moll) im dritten Grade u. s. w. Siehe Beisp. 188. — Ebenso stehen umgekehrt die Durtonarten, welche mit C-dur im ersten Grade der Verwandtschaft stehen, mit a-moll im zweiten Grade; die, welche mit C-dur im zweiten Grade der Verwandtschaft stehen, mit a-moll im dritten Grade ꝛc. Siehe Beisp. 189.

Fortsetzung.

§. 102.

Es gibt noch eine Mollscala (Molltonart), welche man zu den mit einer Durtonleiter (Durtonart) im ersten Grade verwandten zählt, nämlich die, welche denselben Grundton hat, z. B. von C-dur c-moll, von D-dur d-moll. Eine Molltonleiter hat mit ihrer gleichnamigen Durtonleiter gemein: Grundton, Secunde, Quarte, Quinte, Septime; ferner die Dreiklangsharmonieen der 5. und 7. Stufe, sowie endlich die Septharmonie der 5. Stufe. Vergleiche Beisp. 184[a] und 185[c] mit einander. So innig verwandt mit C-dur, als die andern im ersten Grade verwandten Tonarten, ist die Tonart c-moll freilich nicht. Die Verwandtschaft einer Molltonleiter mit ihrer gleichnamigen Durtonleiter ist gleichsam, da beide von ein und derselben Tonica ausgehen, eine Blutsverwandtschaft. Blutsverwandtschaft steht im Leben gewöhnlich nicht so hoch, verbindet und verkettet die Gemüther nicht so eng, als die Verwandtschaft des Geistes. Eine Molltonart ist sonach mit ihrer gleichnamigen Durtonart mehr äußerlich verwandt. Es wird sich dieß in der Folge noch deutlicher herausstellen. Man stelle sich hier nur das Eine noch vor, daß c-moll von C-dur, wenn wir über a-, d- und g-moll dahin gehen, auch im vierten Grade der Verwandtschaft steht.

Digitized by Google

Wenn die gleichnamige Molltonart einer Durtonart zu deren im ersten Grade verwandten Tonarten gezählt wird, so steht natürlich auch umgekehrt mit einer Molltonart die gleichnamige Durtonart im ersten Grade der Verwandtschaft. —

δ) Jede Tonart hat vier mit ihr im ersten Grade verwandte Tonarten.

§. 103.

Es hat also, wie aus den vorhergehenden §§. hervorgeht, jede Dur- und jede Molltonart immer vier Tonarten, welche mit ihr im ersten Grade der Verwandtschaft stehen. Dem C-dur sind am nächsten verwandt die Tonarten F- und G-dur, a- und c-moll; dem a-moll: d- und e-moll, C- und A-dur. Man sehe die Figuren 190 und 191. An der ersten Figur findet man auf dem stärkern Kreise die 12 Durtonarten verzeichnet; jede umgibt ein kleiner Kreis, in dessen Peripherie ihre vier im ersten Grade verwandten Tonarten verzeichnet stehen. — So stehen in Figur 191 auf dem großen Kreise die 12 Molltonarten verzeichnet; in der Peripherie jedes kleinen Kreises findet man die Tonarten eingeschrieben, welche mit der im Centro verzeichneten Molltonart im ersten Grade der Verwandtschaft stehen.

(An Figur 190 und 191 prägt sich der Sch. von jedem Dur- und Molltone die vier im ersten Grade verwandten Tonarten ein.)

ε) Verwandtschaften des zweiten Grades.

§. 104.

Suchen wir von den vier mit C-dur im ersten Grade der Verwandtschaft stehenden Tonarten wieder die Verwandtschaften ersten Grades auf, so erhalten wir Tonarten, die mit C im zweiten Grade der Verwandtschaft stehen. Mit

C-dur

stehen im ersten Grade der Verwandtschaft:

F-dur, G-dur, a-moll, c-moll;

mit diesen Tönen sind im ersten Grade verwandt:

B, C, d, f; C, D, e, g; d, e, C, A; f, g, Es, C.

Digitized by Google

Scheiden wir die Fälle aus, die uns von den Tonarten des ersten Grades der C-Tonart, anstatt um einen Grad weiter nach vorn, wieder einen Grad zurück, also wieder nach C-dur führen, so bleiben folgende Tonarten als Verwandtschaften zweiten Grades von C-dur stehen:

B, d, f, D, e, g, d, e, A, f, g, Es.

Unter diesen Tonarten finden wir d-, e-, f- und g-moll doppelt. D-moll steht einmal durch F-dur, das andere Mal durch a-moll, e-moll einmal durch G-dur, das andere Mal durch a-moll, f-moll einmal durch F-dur, das andere Mal durch c-moll, g-moll endlich einmal durch G-dur, das andere Mal durch c-moll mit C-dur im zweiten Grade der Verwandtschaft. Da man also nach d-, e-, f- u. g-moll über zwei verschiedene Tonarten kommen kann, so stehen diese Tonarten in doppelter Weise mit C im zweiten Grade der Verwandtschaft; sie werden durch zwei Tonarten mit C vermittelt. Sehen wir hiervon ab, so haben wir nur acht verschiedene Tonarten, die mit C-dur im 2. Verwandtschaftsgrade stehen. — Die Tonart Es-dur steht, wenn wir dem Quartenzirkel nachgehen, mit C im dritten Grade der Verwandtschaft. Verbinden wir Es-dur durch c-moll mit C-dur, dann steht es mit C-dur im 2. Grade. So ist A-dur, wenn wir dem Quintenzirkel nachgehen, von C-dur eine Tonart dritten Grades; wenn wir aber a-moll als vermittelnde Tonart nehmen, ist es eine Tonart zweiten Grades. Siehe nun auch Beisp. 192. —

Mit

a-moll

stehen im ersten Grade der Verwandtschaft:

d-moll, e-moll, C-dur, A-dur;

mit diesen Tönen im ersten Grade verwandt sind:

g, a, F, D; a, h, G, E; F, G, a, c; D, E, fis, a.

Schließen wir nun auch hier die Fälle aus, nach denen wir von den erstgradigen Tonarten von a wieder nach a zurückkommen, so bleiben uns als Tonarten zweiten Grades stehen: g, F, D, h, G, E, c, fis. Von diesen Tonarten können vier wieder durch zwei verschiedene Tonarten vermittelt werden. Siehe nun auch Beisp. 193.

Digitized by Google

(Man lasse den Schüler von vielen Tönen die Tonarten zweiten Grades aufsuchen.)

Bemerkung. Wenn wir nun von den mit C-dur und a-moll im 2. Grade verwandten Tonarten wieder die Verwandtschaften ersten Grades aufsuchen, so kommen wir auf Tonarten, die mit C-dur und a-moll im dritten Grade der Verwandtschaft stehen. Der Lehrer dehne indeß diesen Gegenstand nicht weiter aus. Sind die Sch. im Angeben der Verwandtschaften ersten Grades recht geübt, so kann es ihnen nicht schwer fallen, die Verwandtschaften zweiten Grades zu finden. Hierbei lasse man es dann sein Bewenden haben.

3) Die Zahl der Modulationsfälle.

§. 105.

Von der C-dur-Tonart aus kann man nach Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, Ais und H, also in elf verschiedene Durtonarten übergehen oder moduliren. Ebenso kann man von c-moll aus nach cis-, d-, dis-, e-, f-, fis-, g-, gis-, a-, ais- und h-moll, also in elf verschiedene Molltonarten übergehen. Nun kann man auch von C-dur in alle 12 Moll- von c-moll in alle 12 Durtonarten moduliren. Zählen wir diese Fälle zusammen, so ergeben sich von einem Tone aus 46 Modulationsfälle.

Bei dieser Anzahl verschiedener Modulationsfälle haben wir Uebergänge, wie die von C nach Cis und von C nach Des, für einerlei angesehen. Einerlei sind sie nun aber, streng genommen, allerdings nicht. Cis ist eine übermäßige Prime, Des eine kleine Secunde von C entfernt; nach Cis werden wir durch andere Harmonieen gehen, als nach Des. Unterscheiden wir C-Cis und C-Des, C-Dis und C-Es als verschiedene Fälle; dann erhalten wir weit mehr als 46 Modulationsfälle. — Wollten wir endlich gar die Modulationen von C nach D, von D nach E, von E nach Fis ꝛc., also die Modulation von den verschiedenen Tönen aus in die große Obersecunde eines jeden, so auch die Modulationen von C-B, B-As, As-Ges, Fis-E u. s. w., als besondere Fälle ansehen; dann bekämen wir eine sehr große Anzahl Modulationsfälle.

4. Modulationswege im Allgemeinen.

§. 106.

Wenn ich eine Modulation ausführen soll, muß ich mir vor allem die Frage vorlegen: Welchen Weg habe ich von der gegebenen

Digitized by Google

Tonart weg nach der fremden hin einzuschlagen? Für die einzelnen Fälle gibt es der Wege viele; doch sind gewisse Wege die einfachsten und natürlichsten, gleichsam Urwege. Für den Anfänger ist es wichtig, daß er diese genau kennen lerne.

In 194 werden wir von C-dur durch C^7 nach F-dur, von F-dur durch F^7 nach B-dur, von B-dur durch B^7 nach Es-dur, von Es-dur durch Es^7 nach As-dur, von As-dur durch As^7 nach Des-dur, von Des-dur durch Des^7 nach Ges-dur, von Ges-dur durch Ges^7 nach Ces-=H-dur, von H-dur durch H^7 nach E-dur, von E-dur durch E^7 nach A-dur, von A-dur durch A^7 nach D-dur, von D-dur durch D^7 nach G-dur, und endlich von da durch G^7 nach C-dur geführt. Wir haben hier jede der 12 Tonarten des Quartenzirkels berührt. Dieser sehr einfache Gang — wir wollen ihn, da jeder nächste Accord der Durdreiklang der Quarte ist, Durquartenzirkel nennen — führt uns also aus Dur in jede andere Durtonart. Sollten wir nun etwa von C- nach Es-dur übergehen; so spielen wir Beisp. 194 bis zu dem Accorde unter der Ziffer 3. — Sollten wir von C nach H moduliren, so spielen wir 194 bis zu dem Accorde, der unter der Ziffer 7 steht. Wäre uns aufgegeben, von B nach Ges zu moduliren, so spielen wir von dem Accorde unter 2 bis zu dem unter 6. U. s. w.

In 195 werden wir von C aus durch den Quintenzirkel nach und nach in die Tonarten G-, D-, A-, E-, H-, Fis-, Cis-, Gis-=As-, Es-, B-, C-dur geführt. (Wir wollen den harmonischen Gang bei 195, weil jeder nächste Dreiklang ein Durdreiklang der Quinte ist, Durquintenzirkel nennen.) Wollen wir nun von C nach D, so führt uns Beisp. 195 von Anfang bis zu der Harmonie unter 2 sicher dahin. Wollen wir nach Fis, so spielen wir von Anfang bis zu der Harmonie unter 6. U. s. w.

In 194 kommen wir von C aus in alle übrigen Durtonarten; in 195 ebenfalls. Sehen wir uns aber diese Beispiele genauer an, so finden wir bald, daß wir in die Tonarten, in die der Quartenzirkel sehr bald überführt, nach dem Quintenzirkel erst spät kommen; daß wir umgekehrt in die Tonarten, in die der Quintenzirkel bald überführt, nach dem Quartenzirkel erst spät kommen. Wollten wir also auf dem Wege des Quartenzirkels von C nach G gehen, so kämen wir zwar auf diesem Wege Schritt vor Schritt der fremden Tonart näher, aber der betretene Weg selbst wäre nicht der nächste. Auf dem Quintenwege sind

Digitized by Google

wir mit einem Schritte da. So zeigen uns die Beispiele 194 und 195 deutlich, daß wir in einige Tonarten am besten auf dem Quarten-, in andern am besten auf dem Quintenwege modu-liren. In welche gehen wir nun aber am besten auf dem einen, in welche am besten auf dem andern Wege? Auch das können wir den angezogenen Beispielen absehen. Dieselben zeigen uns, daß einer bestimmten Tonart (hier C) die Tonarten der gr. Unterquinte, der gr. Untersecunde, der kl. Oberterz, der gr. Unterterz, der kl. Ober-secunde auf dem Quartenwege näher liegen, als auf dem Quin-tenwege; wogegen wir in die Tonarten der gr. Oberquinte, der gr. Obersecunde, der kl. Unterterz, der gr. Oberterz, der kl. Un-tersecunde auf dem Quintenwege am nächsten kommen. Die Tonarten der überm. Unter- und der überm. Oberquarte liegen einer Tonart nach beiden Wegen gleich nahe. Von C bis Ces wür-den wir auf dem Quartenwege weiter haben, als von C bis H auf dem Quintenwege ꝛc. Somit gibt uns denn die Natur selbst an die Hand, daß wir die Modulationen von C nach F, B, Es, As und Des am besten auf dem Quarten-, die von C nach G, D, A, E und H am besten auf dem Quintenwege aus-führen. Diese Wahrnehmung soll uns veranlassen, in unserm Un-terrichte die Modulationen aus Dur nach Dur also abzutheilen und durchzugehen:

α) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quarten-zirkel nachgehen,

β) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quinten-zirkel nachgehen.

Die einzelnen Modulationsfälle werden unter α und β so un-terzubringen sein:

α) Modulationen nach dem Quartenzirkel:	β) Modulationen nach dem Quintenzirkel:
1) in die gr. Unterquinte,	1) in die gr. Oberquinte,
2) in die gr. Untersecunde,	2) in die gr. Obersecunde,
3) in die kl. Oberterz,	3) in die kl. Unterterz,
4) in die gr. Unterterz,	4) in die gr. Oberterz,
5) in die kl. Obersecunde,	5) in die kl. Untersecunde,
6) in die gr. Unterquarte.	6) in die gr. Oberquarte.

Digitized by Google

Das Beispiel 196 führt uns aus Moll durch den Quartenzirkel in jede Molltonart; Beisp. 197 aus Moll durch den Quintenzirkel in jede Molltonart. Wir wollen den ersten Weg, weil der nächste Accord immer der Mollaccord der Quarte ist, den Mollquartenzirkel; den zweiten, weil der nächste Accord immer der Mollaccord der Quinte ist, den Mollquintenzirkel nennen. Auch hier kommen wir auf dem Quartenwege in gewisse Molltonarten später, als auf dem Quintenwege, und in die, in welche der Quintenweg spät einführt, bringt uns wieder der Quartenweg eher. Wir werden darum vom c-moll nach f-, b-, es-, as-, des-moll lieber auf dem Quarten-, nach g-, d-, a-, e-, h-moll lieber auf dem Quintenwege moduliren So theilen sich auch die Modulationen aus Moll nach Moll, je nachdem wir auf dem Quarten- oder Quintenwege bälder in die fremde Tonart kommen, in obige zwei Abtheilungen ab; also in Modulationen, nach dem Quarten-, in Modulationen, nach dem Quintenzirkel ausgeführt.

In ähnlicher Weise werden wir die Modulationen von Dur nach Moll, und von Moll nach Dur abtheilen. Soviel nun hier im Allgemeinen über Modulationswege. Der folgende Unterricht wird darthun, daß man nach der einen oder andern Tonart hin den Weg, der nach dem einen oder andern Zirkel der nächste ist, oft noch mehr abkürzen kann. —

b) Ausführung der einzelnen Modulationsfälle.

Allgemeine Vorbemerkung.

(Für den Lehrer.)

§. 107.

Durch das, was im vorigen §. über Modulationswege im Allgemeinen vorgetragen worden, haben wir den Schüler gewissermaßen einen Schlüssel für die Ausführung der einzelnen Modulationsfälle an die Hand gegeben; haben ihn in den Stand gesetzt, selbst Harmonieen angeben zu können, die nach der einen oder andern fremden Tonart hinführen. Wir werden nun bei Ausführung der einzelnen Modulationen für gewöhnlich erst Schritt vor Schritt dem einen oder andern Zirkel folgen; dann aber auch zeigen, wie der eine oder andere Weg abgekürzt werden könne. Im Unterricht mache man es nun so. Man nenne zuerst den Modulationsfall, der ausgeführt werden soll; darauf fordere man den Schüler auf, anzugeben, ob der Quarten- oder Quintenweg am nächsten in die fremde Tonart führe; dann lasse man die Harmonieen nennen, die nach dem Quarten- oder Quintenwege berührt werden. Hierauf geht's an die Ausführung

Digitized by Google

an der Wandtafel. Da wird nun darauf gesehen, daß insbesondere die Oberstimme, dann auch der Baß melodisch ausfällt; daß überhaupt die Harmonieen regelrecht und so verbunden werden, daß das Ganze ästhetisch schön genannt werden kann. Soviel als möglich lasse man den Sch. selbst finden. — Jede ausgearbeitete Modulation wird vom Schüler unter Aufsicht des Lehrers mehrmals an der Wandtafel ausgearbeitet ꝛc. Jede der folgenden Modulationen muß der Sch. so in sich aufnehmen, daß er ihren Harmonieengang aus dem Kopfe angeben kann. Ist also z. B. der Uebergang von C nach Es nach Beisp. 200ᵇ betrachtet worden, so muß der Sch. aus dem Kopfe angeben können, welche Harmonieen von jedem andern Tone aus in die Durtonart der kleinen Oberterz führen. Auf die Aufforderung: gib an, wie wir von D- nach F-dur übergehen können, sagt der Schüler etwa so: „Wir lassen auf D-dur g-moll, auf g-moll den Hauptseptaccord von C folgen; C^7 löst sich nach F-dur auf. Durch einige Harmonieen wird die fremde Tonart F-dur begründet."

I) Modulationen aus Dur nach Dur.

α) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quartenzirkel folgen.

1) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterquinte oder der kleinen Oberquarte.

§. 108.

Der Uebergang von C- nach F-dur, wie er bei 198ᵇ steht, ist schon §. 98 ausführlich besprochen worden. — In 198ᶜ führt uns die Harmonie F^7 im 2. Takte scheinbar unter F-dur hinab. Diese Ausweichung nach B-dur ist aber hier eine bloß vorübergehende, die jedoch für den Uebergang im Ganzen von besonderer Bedeutung ist. Es zieht nämlich die Harmonie F^7 das Gefühl gänzlich von C-dur ab und mehr in's F-dur hinein. Es wurde schon §. 98 gesagt, daß das Gefühl nach den Harmonieen C C^7 die F-Harmonie nicht immer sogleich als tonische Harmonie fühle, sondern meist noch als Subdominantharmonie festhalte. Folgt aber nun, wie in 198ᶜ, nach F noch F^7 und B; dann kann man F nicht mehr als Harmonie der C-Tonart ansehen.

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach F, von F — B, von B — Es, v. Es — As, v. As — Des, v. Cis — Fis, v. Fis — H, v. H — E, v. E — A, v. A — D, v. D — G, v. G — C. Ein Fall wird immer nach 198ᵇ, der andere nach 198ᶜ ausgeführt. Zur nächsten Stunde wird die besprochene Modulation von jedem Tone aus nach den Beispielen 198ᵇ u. ᶜ vorgespielt.

Digitized by Google

2) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Untersecunde.

§. 109.

In die Tonart der großen Untersecunde führen uns die beiden ersten Quarten des Quartenzirkels. Beisp. 199ª zeigt den Uebergang von C- nach B-dur. Auf die C- folgt die F-Harmonie. An sich kann diese noch als Subdominantharmonie von C aufgefaßt werden. Durch den Hinzutritt der kl. Septime erhalten wir aber sogleich den Dominantseptaccord der B-Tonart. Mit der F^7-Harmonie hatten wir also das Gebiet der fremden Tonart bereits betreten. Die Harmonieen, welche nach dem B-Accorde des 2. Taktes folgen, dienen dazu, die fremde Tonart im Höter fest zu begründen, sind also begründende Harmonieen.

Bei 199ᵇ tritt gleich nach C die Dominantseptk. der B-Tonart auf. Wenn man den Satz bei b spielt, so fühlt man bald, daß die fremde Tonart etwas zu schnell, nicht genug vermittelt eintritt. Im Uebrigen ist eine solche Ausführung des in Rede stehenden Modulationsfalles nicht grade fehlerhaft. —

Bei 199ᶜ wird in der Oberstimme ein Motiv*) durchgeführt; es liegt solches in den Tönen: g c b a. Wenn, wie es hier der Fall ist, das Motiv modulirt, so bekommt die modulatorische Durchführung dadurch einen besondern Schmelz, und indem das Motiv die Aufmerksamkeit des Hörers vorzugsweise auf sich zieht, vollzieht sich die Ausweichung gewissermaßen unvermerkter. — Beisp. 199ᶜᶜ stellt 199ᶜ dem größten Theile nach in weiter Harmonie dar. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach B, v. B — As, v. As — Ges, v. Fis — E, v. E — D, v. D — C, v. Cis — H, v. H — A, v. A — G, v. G — F, v. F — Es, v. Es — Des, abwechselnd einmal nach Beispiel 199ª, das andere Mal nach 199ᶜ oder 199ᶜᶜ. Die Beisp. 199ª, ᵇ, ᶜ oder ᶜᶜ werden von jedem Tone aus eingespielt. —

3) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Oberterz.

§. 110.

Von einem Tone weg in die kl. Oberterz werden wir am nächsten auf dem Quartenwege geführt. Von C nach Es führen uns

*) Die Schüler, die im Orgelunterrichte nach unserer Orgelschule unterrichtet werden, wissen bereits von daher, was ein Motiv ist. Sollten sie es nicht wissen, so gebe der Lehrer eine einfache Erklärung.

Digitized by Google

die Harmonieen F- und B-dur. Noch bündiger wird der Uebergang, wenn wir im C-, F- und B-Accorde die Septime nachschlagen. Siehe Beisp. 200ᵉ. Es läßt sich der Uebergang so wohl hören; doch kann er noch befriedigender ausgeführt werden. Durch F⁷ wird man nämlich nach B-dur geführt, und man kann doch nicht in B-dur verweilen; der Hörer soll ja bald nach Es-dur geführt werden. B-dur hilft uns also eigentlich nichts. In 200ᵇ ist diese Zwischentonart in eigenthümlicher Weise umgangen worden. Hier folgt auf C-dur der Molldreiklang der Quarte; also eine Harmonie, die in der fremden Tonart Es-dur als leitereigne (auf der zweiten Stufe) vorkommt. Wir haben also hier mit f-moll bereits das Gebiet der fremden Tonart betreten. Nach f-moll tritt nun auch der Dominantseptaccord der Es-Tonart weniger befremdend auf; seine Septime ist gewissermaßen, da sie ein Ton des vorigen Dreiklanges ist, vorbereitet, und der ganze Accord gehört ja auch der Tonart an, der schon die vorhergehende Harmonie angehörte. Die nun noch folgenden Harmonieen sollen die fremde Tonart begründen und der Modulation einen befriedigenden Abschluß geben. — In 200ᶜ folgt auf f-moll ebenfalls der Dominantsept-, in 200ᶜᶜ der Dominantseptnonenaccord von Es. In 200ᶜᶜ muß es auffallen, daß der Dominantseptharmonie der Durtonart die kleine None beigefügt worden. Läge die None in der Oberstimme, dann könnte man die große None nehmen; ja man wäre auf diese zunächst gewiesen. Siehe Beisp. ccc. Unterhalb der kleinen Septime verträgt nun einmal der Dominantseptaccord die gr. None nicht. — In 200ᵈ folgt nach f-moll sogleich die Es-Harmonie. Da diese in $\frac{6}{4}$-Lage auftritt, so muß noch die Dominantharmonie nachfolgen ꝛc. — Bei 200ᵉ ist in der Oberstimme wieder ein Motiv durchgeführt worden. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach Es, v. Es — Ges, v. Fis — A, v. A — C nach Beisp. 200ᵇ; von Cis — E, v. E — G, v. G — B, v. B — Des nach 200ᶜ oder ᶜᶜ; von D — F, v. F — As, v. Gis — H, v. H — D nach 200ᵈ oder ᵉ. Die besprochene Modulation wird von jedem Tone aus nach den Beispielen 200ᵃ, ᵇ, ᵉ, ᶜᶜ, ᵈ u. ᵉ eingespielt. —

Digitized by Google

4) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterterz.

§. 111.

In die große Unterterz eines Tones, z. B. von C nach As, von D—B, von E nach C ꝛc., führen uns die vier ersten Quarten des Quartenzirkels. Bei 201ª finden wir den Uebergang von C- nach As-dur auf dem Quartenwege ausgeführt. Auf C-dur folgt hier die F-Harmonie, auf F B^{87}, darauf Es^{87} und dann As. Hier vertreibt immer eine Tonart die andere. Kaum ist eine aufgetreten, so verläßt man sie auch schon wieder. Wenn nun auch der in Rede stehende Uebergang so, wie er bei 201ᵇ, wo dieselben Harmonieen vorkommen, ausgeführt ist, passiren kann (spiele 201ᵇ!); so können wir ihn doch befriedigender ausführen. In dem Uebergange bei 201ᶜ folgt auf C-dur die Mollharmonie der Quarte, und darauf wieder die Mollharmonie der Quarte. Diese Harmonieen verbinden sich nicht nur an sich recht weich und schmelzend mit einander; sie gehören auch beide schon der fremden Tonart an. Wir haben also bereits mit f-moll das Gebiet der As-Tonart betreten. Spielt man 201ᶜ, so fühlt man sogleich, daß dieser Uebergang um vieles mehr befriedigt, als der bei a. — Bei 201ᵈ wird von der b-Harmonie weg sogleich in die As-Harmonie geschritten, also hier der zwischen b-moll und As-dur liegende Es-Accord übergangen. Es kommt dieser indeß nachher noch vor. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach As, v. Gis—E, v. E—C, v. Cis—A, v. A—F, v. F—Des nach Beisp. 201ᵉ; von D—B, v. B—Ges, v. Fis—D, v. Dis—H, v. H—G, v. G—Es nach 201ᵈ. Im Uebrigen wird der gegenwärtige Modulationsfall von jedem Tone aus nach den Beispielen 201ᵇ, ᶜ, ᵈ eingespielt. —

5) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Obersecunde.

§. 112.

In die kl. Secunde eines Tones (z. B. von C nach Des, von Cis—D ꝛc.) gelangen wir durch fünf kleine Quarten. Der Uebergang von C- nach Des-dur bei 202ª, in welchem dem Durquartenzirkel bis zur fremden Tonart hin nachgegangen worden, nimmt sich nicht sonderlich aus. Der Grund hiervon ist uns schon bekannt. Hier werden noch mehr verschiedene Tonarten, als in den vorigen

Digitized by Google

Uebergängen, flüchtig berührt. Wie ganz anders nimmt sich dagegen der Uebergang bei 202b aus. Sehr weich schließt sich die f-moll- an die C-dur-Harmonie an, und mit f-moll haben wir schon das Gebiet der Des-Tonart betreten; wogegen wir in 202a erst mit der 5. Harmonie das Gebiet der Des-Tonart betreten. Alle in 202b nach f-moll folgende Harmonieen gehören der Des-Tonart an. —

In 202c folgt nach der b-Harmonie Des7, die Dominantsepth. von Ges. Wir werden durch Des7 plötzlich in eine unterhalb der Des-Tonart liegende Tonart geführt. Durch den Des-Accord in $\frac{6}{4}$-Lage wird aber sogleich wieder nach Des-dur eingelenkt. Ges-dur mit seiner Dominantseptharmonie ist also eine bloß vorübergehende Erscheinung. —

In 202d folgt nach f-moll gleich der As7-Accord, die Dominantseptharmonie der fremden Tonart. Hier, wie in 202c, ist mit der 4. Harmonie der Uebergang vollkommen befriedigend vollendet. Die noch folgenden Harmonieen sollen der Modulation nur einen Abschluß geben. Wenn man 202dd etwas schnell spielt; so wird der Hörer durch die schnelle und doch angenehm klingende Wendung aus dem C-dur in das sonst nicht nahe Des-dur sehr überrascht. — Man betrachte und spiele 202f. — In 202c, d, e, f gelangen wir auf kürzerm Wege in die fremde Tonart, als in 202b. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach Des, v. Cis—D, v. D—Es nach Beisp. 202b; von Dis—E, v. E—F, v. F—Ges nach 202c; von Fis—G, v. G—As, v. Gis—A nach 202d; von A—B, v. Ais—H, v. H—C nach 202e. Spielt diese Modulation von jedem Tone aus nach den Beispielen 202a, b, c, d, e, f ein. —

6) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Unterquarte oder kleinen Oberquinte.

§. 113.

In die große Unterquarte oder kleine Oberquinte führt der Quartenzirkel mit dem 6. Quartenschritte: c—f, f—b, b—es, es—as, as—des, des—ges. Beisp. 203a folgt streng dem Quartenzirkel. Abgesehen davon, daß uns dieser Satz erst spät in die fremde Tonart führt; er ist auch darum nicht gut, weil wir in ihm zu viel fremde Tonarten flüchtig berühren. Man betrachte und spiele dagegen 203b. Hier folgt auf C-dur f-moll. In den Modulationen von C nach Es, von C—As, von C—Des war f-moll

Digitized by Google

immer schon eine in der fremden Tonart leitereigene Harmonie. In dem gegenwärtigen Falle ist f-moll der fremden Tonart allerdings noch nicht eigen; aber wir betreten nach f-moll sogleich das Tonartgebiet von Ges: die b-moll-Harmonie und alle nach b-moll folgenden Harmonieen sind leitereigen in Ges-dur. —

In 203c geht die f-Harmonie in den Hauptseptaccord von As über. As7 führt nach Des, und von da kommen wir sehr leicht in die fremde Tonart Ges. Siehe das Weitere des Beispiels. —

In 203d geht der f-Accord nicht in den As7-, sondern in den Des7-Accord, in den Dominantseptaccord der fremden Tonart über. — So führen uns denn die Beispiele c und d, obgleich Ges dem C sehr fern steht, doch sehr bald in die fremde Tonart. Der Weg dahin ist bei d noch kürzer, als bei c. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach Ges, v. Fis—C, v. Cis—G, v. G—Des nach Beisp. 203b; von D nach As, v. Gis—D, v. Dis—A, v. A—Es nach Beisp. 203c; von E nach B, v. Ais—E, v. F—Ces, v. H—F nach Beisp. 203d. Spielt den besprochenen Modulationsfall nach den Beispielen 203a, b, c, d von jedem Tone aus ein. —

β) Modulationen, bei deren Ausführung wir dem Quintenzirkel folgen.

1) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Oberquinte.

§. 114.

Die Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Oberquinte ist sehr leicht auszuführen. In 204a, wo von C- nach G-dur modulirt worden, folgt auf die C- die G-Harmonie. G-dur kann noch als Dominantharmonie aufgefaßt werden. So wie aber D87 auftritt, fühlt man sich entschieden in G-dur. — Beispiel 204b stimmt den Harmonieen nach mit a überein. —

In 204c folgt auf C-dur gleich die Dominantseptharmonie der fremden Tonart. Wenn auch im 2. Takte G7 noch einmal in die G-Harmonie zurückführt; so fühlt man doch dieses C-dur nicht mehr als tonische, sondern als Subdominantharmonie. Man kann die Wendung nach C hin als eine vorübergehende Ausweichung ansehen. —

In 204d folgt nach C-dur a-moll, eine in C und G leitereigne Harmonie; auf a-moll die kl. Nonenharmonie von D. Da

Digitized by Google

die None nicht in der Oberstimme liegt, so muß statt der großen die kleine stehen. —

In 204e folgt nach der G-Harmonie der A^7-Accord, die Wechseldominantseptharmonie der fremden Tonart. A^7 löst sich nach D auf; und so hebt uns diese Harmonie nicht nur aus C heraus, sondern sogar über die G-Tonart hinaus. Unser Gefühl nimmt aber die dem C-dur näher liegende G-Tonart bereitwilliger auf, als das ferner liegende D-dur; man wird darum unwillkürlich in's G-dur hineingezogen. —

Beisp. 204f zeigt ein (in katholischen Kirchen gebräuchliches) „Amen", in dem eine Modulation in die gr. Quinte vorkommt. —

Aufgabe. Moduliet schriftlich von C nach G, v. G—D, v. D—A nach 204a vb. b; von A nach E, v. E—H, v. H—Fis nach 204c; v. Fis nach Cis, von Des—As, v. As—Es nach 204d; von Es nach B, v. B—F, v. F—C nach 204e. Spielt den besprochenen Modulationsfall von jedem Tone aus nach 204a, b, c u. d ein. —

2) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Obersecunde.

§. 115.

Die Tonart der gr. Obersecunde eines Tones ist von diesem zwei gr. Quinten entfernt: c—g, g—d. Bei 205a finden wir die Modulation von C- nach D-dur ausgeführt. Auf C- folgt G-, auf G- D-dur. D-dur ist zwar in C-dur leiterfremd, in G-dur aber auf der fünften Stufe heimisch. Nachdem D-dur gehört worden, nimmt man G als tonische Harmonie auf. Der D-Accord geht aber nicht nach G über; er läßt sich den ganzen Takt hindurch hören und drängt sich so dem Ohre schon so halb und halb als tonische Harmonie auf. Durch die folgende Hauptseptharmonie von A wird D bestimmt tonisch begründet. — Wenn wir in 205a von Takt 1—3 den Grundbässen der Harmonieen nachgehen; so finden wir, daß sie alle in Quinten aufeinander folgen: C, G, D, A. —

In 205b folgt auf C der gr. Nonenaccord von A, eine in D-dur leitereigne Harmonie. Dieser Nonenaccord führt uns nach D-dur. Die nach ihm folgenden Harmonieen begründen die fremde Tonart in dem Ohre des Hörers. — Beisp. 205bb ist b sehr ähnlich. In b drängen sich hinten die Stimmen nach oben, in bb aber nach unten. Der Abschluß in bb beruhigt mehr, als der in b.

Digitized by Google

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach D, v. D—E, v. E—Fis, v. Ges—As, v. As—B, v. B—C nach Beisp. 205ª; von Des nach Es, v. Es—F, v. F—G, v. G—A, v. A—H, v. H—Cis nach Beisp. 205ᵇ od. ᵇᵇ. Spielt die besprochene Modulation von jedem Tone aus nach 205ª und ᵇ oder ᵇᵇ ein.

3) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Unterterz oder der großen Oberserte.

§. 116.

In die kl. Unterterz oder gr. Oberserte eines Tones führt uns der Quintenzirkel durch drei Quintenschritte: c—g, g—d, d—a. Bei 206ª finden wir die Modulation von C- nach A-dur, diesem Wege folgend, ausgeführt. Auf C folgt G, darnach D und A, letztere Harmonie in Sextlage. Der nun folgende Hauptseptaccord von E begründet die A-Tonart. —

In 206ᵇ folgt auf die C- die a-Harmonie. Nach a kommt A^7; D. Das nun folgende h-moll ist zweite leitereigne Harmonie in A-dur.

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach A, v. A—Fis, v. Ges—Es, v. Es—C, v. Des—B, v. B—G nach Beisp. 206ª; von G nach E, v. E—Cis, v. D—H, v. H—Gis, v. As—F, v. F—D nach Beisp. 206ᵇ. Spielt den besprochenen Modulationsfall von jedem Tone aus nach 206ª u. ᵇ ein.

4) Modulation aus Dur in die Durtonart der großen Oberterz.

§. 117.

In die gr. Oberterz eines Tones führt uns der Quintenzirkel durch vier Quintenschritte: c—g, g—d, d—a, a—e. — In 207ª geht die Modulation von C nach E streng dem Quintenzirkel nach. — Wir können aber, wie uns Beisp. b zeigt, auf kürzerm Wege in die fremde Tonart gelangen. In b kommen wir von C-dur durch a-moll schon auf dem 3. Accorde auf die E-Harmonie (aber freilich noch nicht in die E-Tonart). Der E-Accord bleibt den ganzen Takt hindurch liegen; der Hörer merkt wohl bald, daß wir etwas mit dieser Harmonie vorhaben; und siehe, der 3. Takt bringt die Harmonie H^7, und nun sitzen wir in der Tonart E-dur. Der Weg von C nach E bei b ist wohlklingender und befriedigender, als der bei a.

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach E, v. E—Cis, v. As—C, nach 207ª; von Des nach F, v. F—A, v. A—Cis, v. D—Fis, v. Ges—B,

Digitized by Google

v. B—D, v. Es—G, v. G—H, v. Ces—Es nach 207b. Spielt den besprochenen Modulationsfall nach 207a u. b von jedem Tone aus ein. —

5) Modulation aus Dur in die Durtonart der kleinen Untersecunde.

§. 118.

In die kl. Untersecunde eines Tones führt uns der Quintenzirkel durch fünf Quintenschritte: c—g, g—d, d—a, a—e, e—h. Lassen wir, wie in 208a geschehen ist, die Harmonieen C, G, D, A, E, H nach einander auftreten, so kommen wir auch endlich in die H-Harmonie, die dann durch Fis7, ihren Dominantseptaccord, leicht zu begründen ist. Dieser Modulationsweg leidet aber an dem Fehler, daß wir zu viele Tonartgebiete berühren und erst spät das Tonartgebiet der fremden Tonart betreten. Bei b ist schon der dritte Accord, die E-Harmonie, ein in H-dur leitereigner Accord. Dieß E nimmt man freilich zunächst als Dominantharmonie der a-Tonart auf. Dadurch aber, daß es längere Zeit liegen bleibt, wird das Ohr schon von a-moll abgezogen. Die Harmonieen H Fis7 H schließen sich nicht auffällig an, und mit ihnen ist der Uebergang vollendet. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach H, v. Ces—B, v. B—A, v. A—Gis, v. As—G, v. G—Fis, v. Ges—F, v. F—E, v. Fes—Es, v. Es—D, v. D—Cis, v. Des—C nach Beisp. 208b. Spielt den besprochenen Modulationsfall von jedem Tone aus nach Beisp. 208a u. b ein. —

6) Modulation aus Dur in die Durtonart der übermäßigen Oberquarte.

§. 119.

In die übermäßige Oberquarte eines Tones führt uns der Quintenzirkel durch 6 Quintenschritte: c—g, g—d, d—a, a—e, e—h, h—fis. Die Tonart Fis steht mit C im 6. Grade der Verwandtschaft. Wir würden nicht gut moduliren, wollten wir uns von dem Quintenzirkel etwa so, wie Beisp. 208a zeigt, in die fremde Tonart leiten lassen. Auch hier suchen wir einen kürzern Weg. Statt von C durch G, D, A nach E zu gehen, gehen wir von C auf kürzerm Wege durch a-moll nach E. Mit E verbindet sich der kl. Nonenacc. von Cis gut, und dieser führt uns nach Fis, das dann leicht tonisch zu begründen ist. Siehe 209a!

Digitized by Google

In 209ᵇ finden wir am Schlusse des 1. Taktes dem Klange nach den Hauptseptaccord von G, der aber hier als „hartvermin-derter Septaccord mit kl. None von Cis" geschrieben und behandelt worden. Unvermuthet kommen wir in die Fis-Harmonie, die dann durch die folgenden Harmonieen tonisch begründet wird. —

Aufgabe. Modulirt schriftlich von C nach Fis, v. Ges—C, v. Des—G, v. G—Cis, v. D—Gis, v. As—D, v. Es—A, v. A—Dis nach 209ᵃ; von E nach Ais, v. B—E, v. F—H, v. Ges—F nach 209ᵇ. Spielt den besprochenen Modulationsfall von jedem Tone aus nach 209ᵃ u. ᵇ ein. —

II.) Modulationen aus Moll nach Moll.

Vorbemerkung.

§. 120.

Die Modulationen von Moll nach Moll theilen wir grade so, wie die aus Dur nach Dur, in Modulationen, bei denen wir vorzugsweise auf dem Quarten-, und in Modulationen, bei denen wir vorzugsweise auf dem Quintenwege in die fremde Tonart gehen können. Welche Modulationen in der ersten, und welche in der andern Reihe stehen, haben uns schon die bereits behandelten Modulationsfälle gelehrt.

Für den Unterricht bemerken wir noch, daß man von den unter α, sowie von den unter β stehenden Modulationen nur die zwei ersten Fälle durchgehen möge. Es liegt uns nämlich viel daran, den Schüler nun sobald als nur möglich zu praktischen Arbeiten, zunächst zu Choralbearbeitungen zu führen. Deßhalb eben rathen wir, von den Modulationen aus Moll nach Moll, wie auch von denen aus Dur nach Moll und aus Moll nach Dur, für jetzt nur einige Fälle zu betrachten, die andern aber dem spätern Unterrichte vorzubehalten. Es würde für die folgenden praktischen Arbeiten gnügen, wenn wir auch von den Modulationen aus Dur nach Dur nur die ersten und nächsten Fälle behandelten. Wir halten es aber aus pädagogischen Gründen für nützlich, daß wir den Gegenstand, wenigstens mit den befähigteren Schülern, später nach gegenwärtiger Anweisung vollständig abthun.

α) Modulationen aus Moll nach Moll, bei denen vorzugsweise auf dem Quartenwege in die fremde Tonart übergegangen wird.

1) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Unterquinte oder der kleinen Oberquarte.

§. 121.

Beisp. 210 zeigt die Modulation von a-moll in die Molltonart der kleinen Oberquarte d-moll. Die Ausführungen bei a, b, c und d sind so einfach, daß sie hier keiner weitern Erklärung bedürfen.

Digitized by Google

Bemerk. f. d. Unterr. Im Unterrichte wird jede hier beständliche Modulation genau besprochen. Der Sch. gibt von jeder Harmonie an, was für eine Harmonie sie an sich ist, und welcher Tonart sie hier dem Zusammenhange nach angehört. — Die schriftlichen Aufgaben stelle man bei diesem und den folgenden Modulationsfällen denen ähnlich, die wir bei den Modulationen aus Dur nach Dur gestellt haben. Auch hier wird jeder Modulationsfall von jedem Tone aus nach jeder Ausführung eingeübt.

2) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Untersecunde.

§. 122.

In 211a u. b wird die Modulation von a- nach g-moll ausgeführt. Die Ausführung geht bis zur fremden Tonart hin dem Mollquartenzirkel nach. —

NB. Die nun unter 3, 4, 5 u. 6 folgenden Modulationen werden jetzt nicht betrachtet. Wir gehen also im Unterrichte sogleich zu §. 127 über.

3) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Oberterz.

§. 123.

Beispiel 212 zeigt die Modulation von a- nach c-moll. Die Ausführung ist sehr einfach; die überführenden Harmonieen liegen bis zu f-moll hin im Quartenzirkel. —

4) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Unterterz.

§. 124.

Beispiel 213 zeigt die Modulation von a- nach f-moll. Die Ausführung bei a ist leicht. In dem Uebergange bei b werden wir zunächst nach d- und g-moll geführt; von da in die verwandte Durtonart von g-moll, nach Es-dur; von da nach As, in die verwandte Durtonart von f; von As endlich durch die Dominantseptharmonie der f-Tonart nach f-moll. Jede neue Harmonie führt uns einen Schritt der fremden Tonart näher. Nach a-moll führt uns A^7 nach d-moll, von da D^{87} nach g-moll. g-moll ist von f-moll nur noch zwei Quarten entfernt. Das Beispiel führt aber

Digitized by Google

von g-moll weg durch B^7 nach Es, und von da nach As, in die verwandte Durtonart. Von hier aus ist nur noch ein Schritt zu thun, und wir befinden uns in f-moll. Die überführende Harmonie ist C^7

5) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Obersecunde.

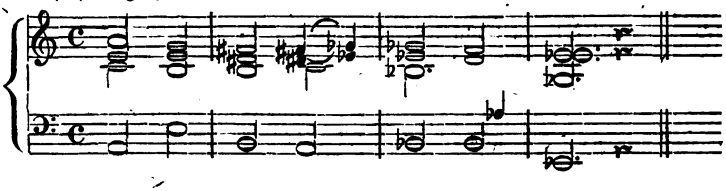
§. 125.

Beispiel 214 zeigt den Uebergang von a- nach b-moll. Bei a geht der Uebergang dem Quartenzirkel nach. Bei b folgt auf a-moll gleich der kl. Nonenaccord von F. Diese Harmonie wird hier nach b-moll aufgelöst. Die übrigen Harmonieen begründen b-moll weiter. Der Uebergang bei b führt schnell in die fremde Tonart. Es sind hier drei Stufen des Quartenzirkels übersprungen worden. —

6) Modulation aus Moll in die Molltonart der übermäßigen Unterquarte oder der kleinen Oberquinte.

§. 126.

Beispiel 215 zeigt den Uebergang von a- nach es-moll. Die Ausführung geht auch hier dem Quartenzirkel nach. — Eine andere Ausführung ist diese:



β) Modulationen aus Moll nach Moll, bei denen vorzugsweise auf dem Quintenwege in die fremde Tonart übergegangen wird.

1) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Oberquinte.

§. 127.

Beisp. 216 zeigt die Modulation von a- nach e-moll. Die Ausführung dieses Ueberganges ist sehr einfach und bedarf darum

Digitized by Google

hier keiner Erklärung weiter. Im Unterrichte wird sie jedoch genau besprochen, vom Schüler in andern Tonarten dargestellt und ganz so verarbeitet, wie das bei den frühern Modulationsfällen geschehen.

2) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Obersecunde.

§. 128.

Beispiel 217 zeigt die Modulation von a- nach h-moll. Es führt hier der Mollquintenzirkel in die fremde Tonart. —

NB. Die nun noch unter 3, 4, 5 u. 6 folgenden Modulationen werden jetzt nicht betrachtet. Wir gehen also im Unterrichte sogleich zu §. 133 über.

3) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Unterterz.

§. 129.

Beispiel 218 zeigt die Modulation von a- nach fis-moll. Die Ausführung bei a geht bis in die fremde Tonart dem Mollquintenzirkel nach. — Bei b folgt auf a-moll E-dur. Dieser Harmonie folgt Gis^7, die Dominantseptharmonie der verwandten Molltonart von E-dur. So kommen wir nach cis-moll, also schon eine Stufe über die fis-Tonart hinaus. Von da können wir nun leicht in's fis-moll hineinkommen. Der Modulationsweg bei b überspringt einige Harmonieen, die von der Harmonie a- bis cis-moll auf dem Quintenwege liegen. —

4) Modulation aus Moll in die Molltonart der großen Oberterz.

§. 130.

Beispiel 219 zeigt die Modulation von a- nach cis-moll. Der Mollquintenzirkel führt uns allerdings bald von a- nach cis-moll (siehe Beisp. 197); in 219 ist aber ein noch kürzerer Weg eingeschlagen worden. Auf a-moll folgt E-dur; von E-dur führt die Gis^7-Harmonie nach cis-moll. — Bei b folgt auf a-moll die kl. Nonenharmonie von Gis. Da diese dem Klange nach gleich dem kl. Nonenaccorde von F ist, so liegt sie dem a-moll wenigstens dem Klange nach nicht fern. —

Digitized by Google

5) Modulation aus Moll in die Molltonart der kleinen Untersecunde.

§. 131.

Beispiel 220 zeigt die Modulation von a- nach gis-moll. Statt auf dem Quintenwege von a-moll weg durch die Harmonieen e-, h-, fis-, cis- nach der gis-moll-Harmonie zu gehen, führt unser Beispiel auf kürzerem Wege von a durch E, Gis^7 nach cis-moll; von da geht es nun auf dem Quintenwege weiter fort. —

6) Modulation aus Moll in die Molltonart der übermäßigen Oberquarte.

§. 132.

Beispiel 221 zeigt die Modulation von a- nach dis-moll. Bei den Modulationen von Dur nach Dur machten wir öfter von dem Mollquartenzirkel Gebrauch; hier nun ist in einer Modulation von Moll nach Moll zum Theil von dem Durquintenzirkel Gebrauch gemacht worden. Auf a-moll folgt E-, auf E- H-dur. Von H-dur kommen wir leicht durch Dis^7 in die verwandte Molltonart von H, nach gis, und von da sehr leicht nach dis-moll. —

III.) Modulationen aus Dur nach Moll.

α) Modulationen aus Dur nach Molltonarten, die von der verwandten dem Quartenzirkel nach der betreffenden Durtonart am nächsten liegen.

Vorbemerkung.

§. 133.

Wir können auf eine Durtonart ohne Weiteres die verwandte Molltonart folgen lassen (oder auch durch die Dominantseptharmonie der verwandten Molltonart einer Durtonart in diese Molltonart moduliren), von da aber dann, wenn nicht schon von der Durtonart aus, dem Quarten- oder Quintenzirkel nachgehen bis zu der tonischen Harmonie der Molltonart, in die wir übergehen sollen. So zeichnet uns gewissermaßen die Natur selbst den Modulationsweg aus Dur in die Molltonarten vor. Wir werden oben, besonders durch Anwendung des kleinen Nonenaccordes, meist auf

Digitized by Google

kürzerm Wege zum Ziele gelangen können. Im Hinblick hierauf sind denn auch in gegenwärtiger Abtheilung der Modulationen aus Dur nach Moll die Ueberschriften bei α und β abgeändert worden. Unter α führen wir folgende Modulationen aus: von C-dur nach a-, nach d-, nach g-, nach c-, nach f-, nach be-, nach es-moll; unter β von C-dur nach e-, nach h-, nach fis-, nach cis-, nach gis-, nach dis-moll. —

1) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Unterterz oder in die verwandte Molltonart.

§. 134.

Beispiel 222ª zeigt die Modulation von C-dur nach a-moll. Nach der G-Harmonie führt der kl. Nonenaccord von E, der sich mit dieser sehr gut verbindet, nach a-moll über. Dieser kl. Nonenaccord ist selbst schon eine in der a-Tonart leitereigne Harmonie. — Beispiel b stimmt im Wesentlichen mit a überein. —

2) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Oberfecunde.

§. 135.

Beispiel 223ª zeigt die Modulation von C-dur nach d-moll. Auf C-dur folgt der kl. Nonenacc. von A, schon eine in d-moll leitereigne Harmonie. — Siehe auch 223ᵇ. —

3) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Oberquinte.

§. 136.

Beispiel 224 zeigt die Modulation von C-dur nach g-moll. Auf C-dur folgt der kl. Nonenacc. von D, eine schon in g-moll leitereigne Harmonie. —

NB. Die nach unter α folgenden Modulationen werden jetzt übergangen.

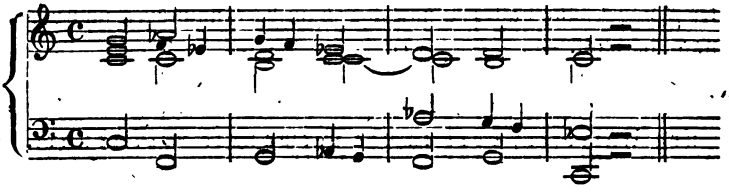
4) Modulation aus Dur in die gleichnamige Molltonart.

§. 137.

Beispiel 225ª zeigt die Modulation von C-dur nach c-moll. Von C-dur weg gehen wir bis b-moll dem Quartenzirkel nach. Auf

Digitized by Google

h-moll folgt der kl. Nonenacc. von G, und der führt uns nun nach e-moll. Hätten wir nach der C-Harmonie im 1. Takte den kl. Nonenaccord von G hören lassen, so hätten wir dort nach ihr wieder den C-dur-Accord erwartet. Man spiele 225b. — Eine andere Ausführung ist diese:



5) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Oberquarte.

§. 138.

Beispiel 226 zeigt die Modulation von C-dur nach f-moll. Die Ausführung, die hier wieder dem Quartenzirkel nachgeht, bedarf keiner Erklärung.

6) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Untersecunde.

§. 139.

Beispiel 227 zeigt bei a und b die Modulation von C-dur nach b-moll. Die Ausführung, die auch dem Quartenzirkel nachgeht, bedarf keiner Erklärung.

7) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Oberterz.

§. 140.

Beispiel 228 zeigt die Modulation von C-dur nach es-moll. Die Ausführung folgt einfach dem Mollquartenzirkel.

β) Modulationen aus Dur nach Molltonarten, die von der verwandten dem Quintenzirkel nach der betreffenden Durtonart am nächsten liegen.

1) Modulation aus Dur in die Molltonart der großen Oberterz.

§. 141.

Beisp. 229 zeigt die Modulation von C-dur nach e-moll. Die Ausführung bedarf keiner Erklärung. —

Digitized by Google

2) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Untersecunde.

§. 142.

Beispiel 230 zeigt die Modulation von C-dur nach h-moll. Die Ausführung bedarf keiner Erklärung. —

NB. Die Modulationen unter 3 bis 6 werden im Unterrichte jetzt übergangen.

3) Modulation aus Dur in die Molltonart der übermäßigen Oberquarte.

§. 143.

Beispiel 231 zeigt die Modulation von C-dur nach fis-moll. Fis-moll steht mit C-dur im 4. Grade der Verwandtschaft. Auf C folgt a-moll, und mit a-moll verbindet sich der kleine Nonenaccord von Cis, der klanglich gleich dem kl. Nonenaccorde von E ist, recht gut. Mit dem kl. Nonenaccorde von Cis befinden wir uns schon auf dem Gebiete der Fis-moll-Tonart. —

4) Modulation aus Dur in die Molltonart der kleinen Obersecunde.

§. 144.

Beispiel 232ª zeigt die Modulation von C-dur nach cis-moll. Die Ausführung bis zur fis-Harmonie hin ist wie in 231. Nach der fis-moll-Harmonie wendet sich das Beispiel sogleich in's cis-moll hinein. °dis ist zweite leitereigne Harmonie in cis; darauf folgt cis in $\frac{6}{4}$-Lage ꝛc.

In Beisp. 232ᵇ ist von C-dur nach des-moll modulirt worden.

5) Modulation aus Dur in die Molltonart der übermäßigen Oberquinte.

§. 145.

Beispiel 233ª u. ᵇ zeigt die Modulation von C-dur nach gis-moll. Die Ausführung ist leicht verständlich. — Bei c ist von C nach as auf dem Wege des Quartenzirkels modulirt worden. —

Digitized by Google

6) Modulation aus Dur in die Molltonart der übermäßigen Obersecunde.

§. 146.

Beispiel 234 zeigt die Modulation von C-dur nach dis-moll. Die Ausführung ist einfach und leicht verständlich. —

IV.) Modulationen aus Moll nach Dur.

§. 147.

Zu diesen Modulationen, die sich im Beispielbuche von Nr. 235 bis 247 in einer uns schon gnügend bekannten Reihenfolge finden, geben wir keine Bemerkungen. Im Unterrichte lasse man die Schüler sich über jede erklärend aussprechen. —

B) Choralbearbeitungen.

Einleitung.

§. 148.

Der seitherige Unterricht hat uns schon mit einem großen Theile der Lehre des Tonsatzes bekannt gemacht. Er förderte aber insbesondere unser theoretisches Wissen. Das Können wurde zwar auf jeder Stufe berücksichtigt, doch bestanden die deßfallsigen Uebungen fast nur darin, daß wir gegebene kleine Sätze in verschiedenen Tonarten schriftlich darstellen und einspielen ließen. Es wird Niemand diese Arbeiten für gering und unbedeutend angesehen haben. Durch sie muß der Schüler, wenn sie in der rechten Weise behandelt wurden, in der vorgetragenen Theorie recht sicher geworden sein, auch eine rechte Gewandtheit erlangt haben, Harmonieen kunstgerecht zu verknüpfen. Nach solchen Vorstudien und Vorübungen dürfen wir den Schüler nun unbedenklich zu praktischen Arbeiten führen, und wir müssen das thun. Der Vogel kann nicht eher fliegen, als bis ihm die Federn gewachsen sind; sind ihm diese aber gewachsen, dann soll er aber auch fliegen. Ein guter Lehrgang zieht die helfenden Hände nach und nach immer mehr vom Schüler ab, und läßt dafür diesen selbst mit der gewonnenen Kraft eintreten.

Digitized by Google

Zu welchen Arbeiten wir uns nun wenden wollen, zeigt die Ueberschrift: zu Choralbearbeitungen. Wir werden unsern Schülern Choralmelodieen vorlegen und ihn auffordern, den Tönen derselben Harmonieen unterzulegen, d. i. selbige zu harmonisiren. Diese Arbeit soll er nicht mechanisch ausführen; er soll dabei nach höhern Kunstregeln verfahren. Die erste Forderung an ihn ist, rein, d. i. grammatisch richtig, oder den Regeln der Tonsatzkunst gemäß zu arbeiten; die zweite Forderung ist, das Ganze auch schön, nach den Regeln der Aesthetik darzustellen. Wir könnten dem Schüler leicht ein Paar Dutzend ästhetischer Regeln zustecken; unsern Lehrgrundsätzen treu bleibend, führen wir ihm vor allem Musterbeispiele vor, an denen wir ihm ästhetisch Schönes und Nicht-Schönes fühlbar machen. Regeln wird er sich leicht selbst abstrahiren. Wir halten aber dann darauf, daß er nach denselben arbeite.

Daß wir nun zu den ersten freieren Arbeiten Choralmelodieen wählen, hat seinen Grund in der Beschaffenheit dieser Melodieen selbst. Die Melodieen, meist von classischem Werthe, dem Schüler aus dem Schul- und Kirchenleben her bekannt und werth, sind in jeder Beziehung sehr einfache Tonstücke, sowohl nach ihrem Rhythmus, als auch nach ihren melodischen Tonschritten und ihrer Modulation. Eine andere Melodie (etwa eine Arienweise) würde bei ihren künstlicheren, verschlungenern Wendungen ungleich schwerer zu harmonisiren sein.

Welches reiche Feld von Uebungen aber die Choralbearbeitungen bieten, das wollen wir dem Schüler kürzlich noch andeuten. Zuvörderst kann eine Choralbearbeitung vier-, drei-, zwei-, fünf-, sechsstimmig ꝛc. ausgeführt werden. Man kann zur Choralstimme in den untern Stimmen lauter gleich lange, aber auch kürzere Töne setzen, so daß in den begleitenden Stimmen ein höherer Grad von Beweglichkeit herrscht. Es kann die Melodie auch in verschiedene Stimmen gelegt werden u. s. w.

Wir werden nun unsern Unterricht so fortsetzen, daß wir

1) vierstimmig gesetzte Choräle betrachten;
2) Choralmelodieen mit einem bezifferten Basse geben und die Mittelstimmen ausschreiben lassen; darauf
3) blos Choralmelodieen vorlegen, zu denen der Schüler Bass und Mittelstimme selbst finden muß.

Digitized by Google

4) Zuletzt werden wir zu gegebenen Choralmelodieen signirte Baßstimmen setzen lassen.

---

a) Allgemeines, die Harmonisirung einer Choralmelodie betreffend.

1) Ueber die Modulation im Chorale.

§. 149.

Nähme sich ein Componist vor, für ein längeres Tonstück nur eine Tonart durchweg festzuhalten; so würde einem solchen Tonstücke die Mannigfaltigkeit abgehen, die selbigem der Tonartwechsel verleihen kann. Man macht schon in Tonstücken von nicht bedeutender Länge, wie in Tänzen, von der Modulation Gebrauch. — Treten in einem Tonstücke mehrere Tonarten auf, so nennt man die, in der es anhebt und (der Regel nach) endet, die Haupttonart; die, in die man im Verlauf übergeht, Nebentonarten. Der Componist ist äußerlich nicht behindert, von den verschiedensten Tonarten Gebrauch zu machen; doch gebieten ihm Gesetze, die in der Natur der Verwandtschaften der Tonarten und in unserm Gefühle liegen, entweder nur, oder doch hauptsächlich von den nächstliegenden Gebrauch zu machen. In Dur weicht man daher zunächst in die Durtonarten der kleinen Quarte, der großen Quinte, und in die verwandte Molltonart aus; in Moll in die Molltonarten der kl. Quarte, der gr. Quinte, und in die verwandte Durtonart. Es gibt Tonstücke von bedeutendem Umfange, die in Bezug auf Modulation diese Grenzen nicht überschreiten. Wird es ja für gut befunden, noch weiter zu moduliren, nun so kann man noch in die eine oder andere Tonart des zweiten Grades übergehen. Das Alles muß indeß durch den Umfang des Tonstückes und durch andere höhere Rücksichten geboten werden, denn auch in Beziehung auf die Modulation ist Zwecklosigkeit und Planlosigkeit unkünstlerisch. Das Moduliren ist aber nicht Zweck, sondern nur Mittel zu musikalischen Zwecken.

Wichtig ist es, zu beobachten, welche Wirkung eine Modulation in die Quinte, in die Quarte, in die verwandte Tonart ꝛc. in dem Hörer hervorbringt. Die Modulation in die gr. Quinte bewirkt im Gefühle eine Hebung. Daß die Modulation dem

Digitized by Google

Quintenzirkel nach das Gefühl hebt, gleichsam nach oben zieht; fühlt man deutlich, wenn man Beisp. 194 spielt. Bei der Modulation in die kl. Quarte und überhaupt dem Quartenzirkel nach hat man das Gefühl des Hinabsinkens; man wird gleichsam nach unten gezogen. Man spiele, um dieß innerlich wahrzunehmen, Beisp. 195. (So zeigen sich denn auch hier Intensitätsverhältnisse.) Der Charakter der Durtonart ist dem Moll gegenüber Festigkeit, Heiterkeit; der der Molltonart Weichheit, Trübheit. Durch den Uebergang aus Dur in eine Molltonart wird also Trübes mit Hellem vermischt. Im umgekehrten Falle umgekehrt. Dieser Wechsel von Dur und Moll, wie umgekehrt von Moll mit Dur, bringt oft eine großartige Wirkung hervor. — Diese wenigen Bemerkungen werden gnügen, um die hohe Bedeutung der Modulation für ein Tonstück zu erkennen. —

Nachdem wir nun im Allgemeinen angegeben haben, in welche Tonarten man von der Haupttonart weg übergehen kann, sowie im Allgemeinen, was die Modulation wirkt; gehen wir nun zur Betrachtung der Modulation in Choralmelodieen über. — Daß ein so einfaches musikalisches Tonerzeugniß, wie der Choral, auch in Bezug auf Modulation einfach sei, versteht sich von selbst. Es wird hier meist nur in die nächstliegenden Tonarten ausgewichen. Zuweilen können Strophen oder Theile von Strophen, an sich betrachtet, verschiedenen Tonarten angehören. So sind die Töne: a h cis d cis h a in D-dur, A-dur und in fis-moll zu Hause. Siehe und spiele Beisp. 248a, b, c. (Beiläufig bemerken wir, daß sich auch die Melodie selbst, je nachdem sie als der einen oder andern Tonart angehörig harmonisirt wird, verschieden ausnimmt.) Der Zusammenhang muß entscheiden, in welcher Tonart eine solche Choralstrophe aufzufassen ist. Denken wir obige Tonreihe als Strophe eines Chorales aus D-dur, so würde die Harmonisirung entweder in D-dur oder in A-dur zu halten sein. Fis-moll, als eine Tonart zweiten Grades, läge schon ferner. In einem Chorale aus A-dur dagegen würde wieder fis-moll, als verwandte Molltonart, sehr nahe liegen. — Wir haben also, wenn wir erkannt haben, welchen Tonarten eine Strophe oder ein Theil einer Strophe an sich angehören kann, auch zu prüfen, welcher Tonart sie dem Zusammenhange nach am besten angehören kann. Im Allgemeinen ist immer, wenn nicht höhere Kunstrücksichten obwalten, nach dem Nächstliegenden zu greifen. —

Digitized by Google

Wir betrachten nun hier die Modulation in zwei Chorälen. Beispiel 251 zeigt den Choral: Nun danket alle Gott. Die Haupttonart ist G-dur. Die Melodie der ersten Strophen, die zusammen den ersten Theil des Chorals bilden, halten sich fühlbar in der Haupttonart G-dur. Der zweite Theil tritt dann sogleich mit der Tonart der Dominante auf. Die 3. u. 4. Strophe gehören entschieden dieser Tonart an. Die 5. Strophe dagegen gehört anfangs der G-Tonart an, wendet sich aber bald nach C-dur. Die letzte Strophe hält sich nun, wie billig, ganz in der Haupttonart. Der einfache Modulationsplan ist also:

1. u. 2. Strophe.	3. u. 4. Strophe.	5. Strophe.	6. Strophe.
G-dur.	D-dur.	G- u. C-dur.	G-dur.

Die Töne der ersten Strophe gehören zum Theil auch andern Tonarten an. Wie fremd klingt aber nicht die Harmonisirung der ersten Strophe bei I^b! — Wie der ersten, so fühlt man auch der zweiten Strophe zu deutlich ab, daß sie nur der G-Tonart angehören will. Wie seltsam klingt darum nicht die Harmonisirung der zweiten Strophe bei II^b, die in e-moll gehalten ist. — Die dritte Strophe, der man sogleich abfühlt, daß sie der D-Tonart angehört, ist bei III^b dem letzten Theile nach in A-dur; die vierte Strophe bei IV^b zum Theil auch in A-dur, zum Theil in h-moll gehalten worden. Man spiele aus 251 die ersten zwei Strophen und füge dann die dritte und vierte Strophe nach der Bearbeitung bei III^b u. IV^b hinzu. Daß solche Modulation unstatthaft ist, dafür bedarf es dann auch bei dem wenig entwickelten Schüler keiner Worte mehr. Die Tonsatzlehre sagt: A-dur und h-moll sind Tonarten zweiten Grades; und von denen macht man in einem so kleinen Musikstücke keine Anwendung. Wir fügen hinzu: wenn die Melodie entschieden der A- und h-Tonart angehören wollte; dann würden wir durch die Beschaffenheit der Melodie genöthigt, in diesen Tonarten zu harmonisiren. Da dieß aber nicht der Fall ist, so wäre es unrecht, die Harmonie mit der Melodie in Bezug auf Tonart in Widerstreit setzen zu wollen. — Die letzte Strophe endlich ließe sich dem Anfange nach allerdings in D-dur setzen. Man darf aber nur V^b spielen, und man wird sogleich fühlen, daß die Tonart D dieser Strophe widerstrebt. —

In dem Chorale: Ach bleib mit deiner Gnade ꝛc. bei 252 ist die Haupttonart F-dur. Die 1. Strophe hält sich streng in der

Digitized by Google

Haupttonart. Die 2. Strophe fängt zwar mit dem B-dur-Accorde an; es ist aber dieser als Subdominantharmonie in F-dur aufzufassen. Sie könnte ganz in F-dur gehalten werden; es würde aber dann diese Strophe grade so abschließen wie die erste, und das wäre doch eine Einförmigkeit. Es ist darum gegen den Schluß hin eine Wendung in's d-moll bewerkstelligt worden. Die 2. Strophe schließt auf dem Dominantdreiklange dieser Tonart. — Die 3. Strophe beginnt in d-moll, wendet sich aber dann sogleich nach C-dur. — Die letzte Strophe hält sich in der Haupttonart. — Der Modulationsplan für diesen Choral ist also folgender:

1. Strophe.	2. Strophe.	3. Strophe.	4. Strophe.
F-dur.	F-dur, d-moll.	d-moll, C-dur.	F-dur.

In II^a u. III^a ist die in der 2. u. 3. Strophe liegende Modulation durch die Harmonisirung künstlich unterdrückt, und beide Strophen hier in der F-Tonart gehalten worden. Man spiele den Choral bei 252 so, daß man die Strophen bei II u. III nach der Harmonisirung bei II^a u. III^a nimmt. Das Gefühl erkennt sogleich, daß diese Harmonisirung der in der Melodie liegenden Modulation ordentlich gewaltsam widerstrebt. — Wenn übrigens die Melodie auch nicht so entschieden modulirte; wenn sie sich also in allen Strophen merklich in der F-Tonart hielte; so würden wir doch zusehen, ob sich nicht wenigstens eine Strophe in einer naheliegenden Tonart, ganz oder zum Theil, beharmoniren ließe. Ein Tonstück soll als Kunstwerk in jeglicher Beziehung, also auch in Betreff der Modulation, Einförmigkeit vermeiden. —

2) Harmonieenwahl innerhalb der Tonarten, in denen man sich bei Harmonisirung eines Chorals bewegt.

§. 150.

Wenn man die Tonarten bestimmt hat, in denen sich die Harmonisirung eines Chorals halten soll; so denket man dann vorerst die Harmonieen an, die man den Tönen der Melodie glaubt unterlegen zu können. Bei dieser Arbeit muß man sich der Beziehungen der Harmonieen aufeinander und auf die tonische Harmonie klar bewußt sein. Man muß wissen, daß die Dominantharmonieen der tonischen am nächsten stehen; daß die Harmonieen der 2., 3. u. 6. Stufe sich ursprünglich nur

Digitized by Google

durch die Dominantharmonieen auf die tonische beziehen und selten unmittelbar in diese übergehen; daß endlich die Harmonie der 7. Stufe der tonischen am fernsten steht. (Siehe p. 92.) Ist uns das klar, so können wir leicht bestimmen, welche Fehler sich in der Harmonisirung der 1. Strophe des Chorals: Nun danket ꝛc. (s. Beisp. 251) bei I^d finden. Mit dem Aushelf „es klingt nicht", womit manche Lehrer ihre Schüler in solchen Fällen abfertigen, ist nicht viel gewonnen. Der Schüler will Gründe haben; und hat er Gründe, so bewahren ihn diese vor ähnlichen Fehlern.

Wenn sich der Schüler einerseits vor Harmonieschritten zu hüten hat, die keine gute Verbindung mit einander eingehen, weil die eine der andern zu fern steht; so muß er sich andererseits auch hüten, die der tonischen Harmonie naheliegenden Dominantharmonieen nicht zu oft hören zu lassen. So leidet offenbar II^c in Beisp. 251 an großer Einförmigkeit in Bezug auf Harmonieschritte. Es wechseln hier immer tonische und Dominantharmonie mit einander ab.

In 251 bestimmen die unter dem zweiten Systeme stehenden Buchstaben und Ziffern die Harmonieen, die in Gemäßheit des unter den Klammern bezeichneten Modulationsplanes der Melodie untergelegt werden können.

3) Stimmenführung.

α) Die einzelnen Stimmen an sich.

§. 151.

Hat man unter jedem Melodietone die Harmonie, die man unterzulegen gedenkt, durch den Grundbaß angedeutet; so arbeitet man nun vor allen Dingen die Baßstimme aus; denn diese ist, nächst der Melodie, die Hauptstimme. Hier ist nun Aufgabe: eine melodische und kräftige Baßstimme zu setzen. Das erste Merkmal, das wir mit dem Begriffe „melodisch" verbinden, ist, daß Töne von verschiedener Höhe auf einander folgen. Das ist aber noch nicht genug. Die Baßstimme in I^c u. II^c (Beisp. 251) enthält Töne von verschiedener Höhe; ist sie aber melodisch? Nein; die Töne hängen hier nicht zusammen; fast jeder steht abgerissen vom andern da; man vermißt sogleich das innere Band, das sie zu einem Ganzen vereint. Ganz anders ist dieß bei dem Basse in I^a u. II^a oder II^{aa}. — Die Tonschritte einer Melodie sollen leicht und angenehm in's Ohr fallen. Uebermäßige

Digitized by Google

Secunden-, übermäßige Quarten-, große Septimenschritte ꝛc., die immer etwas Unbeholfenes an sich haben, sind darum in der Regel zu vermeiden. — Das rhythmische Element ist für die Melodie ein wichtiger Gegenstand, ist aber grade im Chorale, der in jeder Beziehung einfach ist, weniger künstlich ausgebildet. —

Es kann ein Baß in den einzelnen Strophen ganz gut sein, und doch nimmt sich der Baß im Ganzen nicht gut aus. So würde eine Baßstimme, nur in der Tiefe gehalten, brummig und dumpf; eine Baßstimme, nur in den höhern Tönen gehalten, matt und jung klingen. Es sind also alle Töne, die in dem Bereich der Baßstimme liegen, zweckmäßig zu benutzen, und namentlich mit den hohen und tiefen Baßtönen auf eine verständige Weise abzuwechseln. In 251 bewegt sich in der 1. Strophe der Baß in den obern Tönen; in der 2. Strophe zieht er sich hinunter und schließt diese Strophe mit dem großen G ab. Es würde sich ein abermaliger Schluß auf dem kl. g, zumal als Schlußnote eines Theiles (des ersten Theils des Chorales), matt ausnehmen. Dasselbe gilt von dem Schlusse des 2. Theiles. Hieraus ziehen wir die Lehre, daß wir im Allgemeinen den Baß besonders dann in die tiefern Töne zu führen haben, wenn ein beruhigender Abschluß bewirkt werden soll. — Wenn eine zweite oder dritte Strophe der Baßmelodie fast ganz mit einer ersten oder zweiten übereinstimmte, so wäre das gleichfalls nicht zu billigen. Der Baß wäre dann wiederum einförmig. Wenn aber die nächste Strophe nur einige Töne mit der vorigen gemein, im Uebrigen aber Eigenes hat; so ist das zulässig. Siehe Beisp. 251 die Strophen I u. II. Daß aber auch hier der Baß der 2. Strophe anders gearbeitet werden kann, sieht man bei I^{a} u. II^{a,aa}. Wenn sich aber eine Strophe in einer andern Tonart wiederholt, wie in 251 die dritte, dann harmonisirt man sie gern in allem Einzeln wieder so, wie das erste Mal. Vergleiche in 251 die Strophe III mit der bei I.

Von den Mittelstimmen fällt in der Regel bald die eine, bald die andere sehr einfach aus, und es läßt sich dieß bei Choralharmonisirungen, wenn man nicht künstlich und gesucht arbeiten will, nicht immer vermeiden. So singt der Alt in 251 in der Strophe I: g a g g g g; in der Strophe II aber fünf Mal d hintereinander. —

Digitized by Google

β) Die Stimmen im Verhältniß zu einander.

αα) Die harmonische Bewegung.

§. 152.

Hier ist vor allem die Bewegung der Unter- mit der Oberstimme in's Auge zu fassen. Von den drei Arten harmonischer Bewegung haben die Seiten- und Gegenbewegung vor der parallelen, die sich, zumal wenn sie anhält, in den äußern Stimmen immer matt ausnimmt. Der Baß in II^{k} in 251 ist der fortgesetzten parallelen Bewegung ganz verwerflich. Einmal zwei oder drei Schritte in der parallelen Bewegung zu machen, ist im Allgemeinen nicht fehlerhaft. Wenn aber eine bessere Bearbeitung zulässig, so wähle man lieber die bessere. — Was die Mittelstimmen betrifft, so kann man bei der einfachen Choralbearbeitung auf sie weniger Sorgfalt verwenden, und da sie bloße Füllstimmen sind und sie mit ihren Lauf weniger hervortreten, so ist ihre harmonische Bewegung kein Gegenstand besonderer Pflege.

ββ) Die enge und weite Lage.

§. 153.

Denken wir uns nun einmal, wir hätten die Aufgabe, eine gegebene Choralmelodie zu harmonisiren, soweit gelöst, daß nur noch die Mittelstimmen auszuschreiben wären; so würde nun zunächst zu überlegen sein, ob die Harmonieen in enger oder weiter Lage zu setzen wären. Im Allgemeinen dürften folgende Regeln sicher leiten. Liegt die Melodie in hohen Tönen (über c), dann wähle man die weite, liegt sie in tiefen Tönen, dann wähle man die enge Lage. Geht eine Melodie aus der Höhe sofort in die Tiefe, wie in: Nun sich der Tag geendet hat ꝛc., so halte man die Mittelstimmen unter dem hohen Tone mehr in der Tiefe, damit sie nicht, wenn die Oberstimme ihren Sprung macht, mit springen müssen. Springt umgekehrt die Melodie aus einem tiefen Tone in hohe, wie in: Lobt Gott ihr Christen ꝛc.; so hält man unten dem tiefen Melodietone die Mittelstimmen möglichst nahe, damit sie nicht auch springend fortschreiten müssen, wenn die Melodie ihren Sprung macht. Insbesondere sieht man auch noch darauf, daß sich keine Stimme zu sehr von einer andern absondert. Die folgen-

Digitized by Google

den ausgesetzten Choräle werden Gelegenheit darbieten, auch diesen Gegenstand weiter in's Auge zu fassen.

γγ) Offenbare und verdeckte Quinten und Octaven; Querstände.

§. 154.

Daß Quinten- und Octavenparallelen im zwei-, im drei-, im vierstimmigen Satze ꝛc. zu vermeiden sind, wissen wir schon aus früherm Unterrichte. Hier wollen wir auch über die sogenannten verdeckten Quinten nnd Octaven ein Wort sagen.

An solchen Sätzchen, wie das bei 249ª ist, rügten die alten Theoretiker gern verborgene Quinten und Octaven. Sie meinten, der Sänger würde, um von e weg in's g zu kommen, den Ton f durchziehen, wo dann offenbare Quinten entstehen würden. Ebenso könnte es einem Sänger einfallen, um hinten aus dem g in's c zu kommen, die zwischen g und c liegenden Töne zu passiren. In solchem Falle entstünden dann zuletzt freilich auch offenbare Octaven. Verdeckte Quinten und Octaven sind also eigentlich keine Quinten und Octaven; sie finden sich da, wo offenbare Quinten und Octaven durch Durchziehen eines oder einiger Töne entstehen können. Zum Glück gestattet die neuere Zeit den Sängern nicht mehr, derartigen Unterschleif zu machen. Ja, sagten aber andere Theoretiker, wenn auch solche zwischenliegende Töne nicht mit gesungen werden, „so macht diese doch die Natur im Sinne mit." Die Natur geht in 251 in der Strophe bei IV von d über fis nach g, und macht also — mit dem Tenore Octaven. „Solche Mental-Klänge werden diejenigen vernehmen, so das Gras wachsen (sehen), und die Flöhe husten hören", sagte Wonnemund — eine in Ahle's musikalischem Frühlingsgespräche*) redend eingeführte Person. Es mögen noch einige Worte aus diesem Gespräche hier einen Platz finden.

„Die guten Quinten [was solche doch müssen verschuldet haben] läßt man niemals und nirgend beisammen passiren: ja es sind etliche denenselben so gram, daß sie auch die verdeckten vor den ausdrücklichen nicht wollen leiden; welche sie doch selbst nicht können meiden, wie zu sehen aus den Exempeln, die sie in ihren musikali-

*) Darinn fürnehmlich vom grund- und kunstmäßigen Componiren gehandelt wird. Mühlhausen 1695.

Digitized by Google

schen Büchern hin und wieder eingeschaltet. Drum, wie der große Alexander zu einem liederlichen Soldaten seines Heeres, der auch Alexander geheißen, einsmals gesagt: Aut nomen, aut mores muta! also könnte man zu denselbigen gleichermaßen sagen: Aut regulas, aut exempla mutate! Verändert entweder eure Lehrsätze, darinnen ihr die verdeckten Quinten, wie auch Octaven und Unisonos, sonderlich aber die erstern als greuliche und schändliche Fehler verbietet: oder ändert eure Beispiele, darinnen solcher Consonatien (wann sie so zu nennen) so viele zu finden sind".

Unter den Beispielen, die manche Theoretiker bei dem in Rede stehenden Gegenstande aufzuführen pflegen, kommen allerdings solche vor, die ein guter Tonsetzer vermeiden wird. So klingt der Fortschritt $\frac{c}{e}\,\frac{a}{d}$ in den äußern Stimmen in 249[b] allerdings übel. Jedoch sicher nicht darum, weil hier sogenante verdeckte Quinten sind. —

Zusatz. Daß Quintenparallelen an sich sehr herbe klingen, ist gewiß. Sie sind darum im zwei-, drei-, vier-stimmigen Satze, wo der Gang der Stimmen von einem geübten Ohre noch genau verfolgt werden kann, zu vermeiden. Uebrigens haben die besten Componisten in ihren Arbeiten hie und da eine Quinte gemacht. Wir erinnern hier nur an Mozart's Ouvertüre zur Zauberflöte. Wenn wir auf der Orgel 8- und 4-füßige Register — der Mixturen gar nicht zu gedenken — ziehen, so entstehen bei mehrstimmigem Spiel Quinten und Octaven ohne Zahl. Die Quinten vergleichen wir gern mit dem Gift. Gift an sich ist schädlich; in Mischungen mit Arzneien übt es oft den heilsamsten Einfluß auf einen kranken Körper aus. Aehnlich mit den Quinten. Es ist ausgemacht, daß eine große Orgel ohne Mixturen ein unvollkommnes Instrument wäre. Und doch leisten gerade diese Stimmen den Quinten und Octaven so außerordentlichen Vorschub. — —

Fehlerhaft ist auch in den meisten Fällen eine solche Führung zweier Stimmen, wie sie Beisp. 250 bei a, b, c, d, e, f zeigt. Da in a die Oberstimme aus dem fis in's d geht, so erwartet man nun unten d fis, nicht d f. Die Töne fis d gehören hier der D-, die Töne d f der d-Harmonie an. So, wie bei a, beide Dreiklänge aufeinander folgen zu lassen, beleidigt das Ohr. Die Alten nannten eine solche Fortschreitung zweier Stimmen einen Querstand, unharmonischen Querstand. In b, c, d, e, f finden sich auch Querstände. Die Beispiele g und h zeigen, wie man einen Querstand leicht vermeiden kann. Bei g tritt f in derselben Stimme auf, die fis hatte; in h fis in derselben Stimme,

Digitized by Google

die f hatte. — In manchen Fällen nimmt sich der Querstand nicht übel aus. Man sehe und spiele Beisp. i.

4) Rhythmische Bewegung in dem harmonisirten Chorale.

§. 155.

Die Choralmelodie geht in langen, gehaltenen Tönen einher. Die Begleitung, wie sie die Kirche fordert, legt im Allgemeinen jedem Melodietone nur einen Accord unter. Wenn in der Melodie unter herrschenden halben Noten einmal eine ganze Note vorkommt, so legt man solcher gern wenigstens zwei Accorde unter. Doch ist man zuweilen auch genöthigt, einer Note von gewöhnlicher Länge zwei Harmonieen unterzulegen. Wenn in der Melodie zwei Viertel statt einer halben Note vorkommen, so legt man dieser öfter auch nur eine Harmonie unter. Von diesem Allen abgesehen, kann man von einer Choralbearbeitung, wie z. B. die bei 251 ist, sagen, daß in der Harmonisirung derselbe Grad rhythmischer Bewegung herrsche, den die Choralmelodie hat. — In dem Beisp. II^s unter 251 bewegt sich die Unterstimme bis auf die zwei letzten Noten in Vierteln; im vorletzten Takte der Alt sogar in Achteln. Der Baß hat also hier eine lebhaftere rhythmische Bewegung als der Sopran. Wegen dieser größern Beweglichkeit zieht er nun auch die Aufmerksamkeit mehr auf sich; und indem man hier außer der Oberstimme insbesondere die Unterstimme mit Interesse verfolgt, wird die Aufmerksamkeit, die man sonst der Oberstimme schenkt, gewissermaßen geschwächt und so diese Stimme etwas zurückgesetzt. Bei feierlichen Gelegenheiten kann so eine bewegliche Begleitung, wird sie gut durchgeführt, von besonderer Wirkung sein; in einfachen Choralbearbeitungen, wie sie der Gottesdienst fordert, findet sie keine Statt. Ein rechter Fehler wäre es aber, wollte man eine Strophe in ruhiger, eine andere in lebhafter, erregter rhythmischer Bewegung setzen. Man spiele einmal den Choral bei 251 so, daß man die erste Strophe nach I, die zweite nach II^s, die dritte und vierte nach III u. IV, die fünfte nach V^s, die sechste nach VI spielt. Hier fehlt's an Einheit in der rhythmischen Bewegung. Zuweilen ladet die Melodie stellenweis besonders dazu ein, den begleitenden Stimmen in einigen Noten Bewegung zu geben; zuweilen gebieten es andere Umstände. Es ist dann jedenfalls kein Fehler, solche anzuwenden.

Digitized by Google

b) Choralbearbeitungen.

α) Betrachtung gegebener vierstimmig gesetzter Choräle.

Vorbemerkung.

§. 156.

Bei den nun der Betrachtung vorliegenden, vierstimmig gesetzten Chorälen, in denen nichts vorkommt, was der Schüler nicht nach dem vorhergegangenen Unterrichte verstehen könnte, richten wir unsere Aufmerksamkeit insbesondere

1) auf die Modulation;
2) auf die Harmonieen, die wir an sich und nach Sitz in der betreffenden Tonart betrachten, sowie auch wohl auf die Harmonieschritte;
3) auf die einzelnen Stimmen, insbesondere auf die Baßstimme. Auch hier betrachten wir jede Stimme an sich und nach ihrem Verhältnisse zu den andern ꝛc.

Da wir nun schon unter a das Wichtigste, was bei Harmonisirung eines Chorales in Betracht kommt, abgehandelt haben, können wir uns bei den nun folgenden Chorälen auf wenige Bemerkungen beschränken. —

Choral: Nun danket alle Gott. Beisp. 251.

§. 157.

Dieser Choral ist schon besprochen worden.

Bemerk. f. d. Unterr. Da dieser Choral schon besprochen worden, so benutzen wir den Raum, um das Unterrichtsverfahren noch etwas specieller anzudeuten.

Der L. lasse den zur Betrachtung vorliegenden Choral aufschlagen, mit Bleistiftbögen die Modulation angeben, und dann von jeder Strophe sagen, in welcher oder in welchen Tonarten sie sich hält. Er fordere die Sch. auf, anzugeben, welcher oder welchen andern Tonarten die eine oder andere Strophe, zum Theil oder ganz, an sich noch angehören könne, dann aber zu bestimmen, welche andere Tonarten nach dem Zusammenhange nur noch zulässig seien. — Hierauf betrachtet der Schüler die in jeder der im Chorale vorkommenden Tonart befindlichen Harmonieen an sich und nach ihrem Sitz in der Tonart. Da spricht er z. B. in 251: Die erste Harmonie ist an sich der Durdreiklang von G, in unverwechselter Lage; in der Tonart tonische Harmonie. Die folgende Harmonie ist an sich der Hauptseptaccord von D; in der Tonart die Dominantseptharmonie.

Digitized by Google

u. s. w. Siehe bei 251 die unter dem Basse stehenden römischen Buchstaben und Ziffern. Die Buchstaben deuten die Tonart, die Ziffern den Sitz der über ihr stehenden Harmonie in der bezeichneten Tonart an. Man findet diese Bezeichnung nur bei dem ersten Chorale. Bei den andern soll der Schüler selbst Tonarten und Sitz der Harmonieen in den Tonarten unter dem Basse (mit Bleistift) bestimmen. Es gehört diese Arbeit mit zur Vorbereitung auf die Unterrichtsstunde, für die man ja im Voraus die Choräle durchzugehen aufgeben kann, welche betrachtet werden sollen.

Ist eine oder die andere Strophe doppelt harmonisirt worden, so wird auch die zweite Bearbeitung betrachtet.

So kann man auch noch jede Stimme, besonders aber die Baßstimme, an sich, und nach ihrer Bewegung mit der Oberstimme, so wie endlich auch die rhythmische Bewegung der begleitenden Stimmen zum Gegenstande der Betrachtung machen. —

Die betrachteten Choräle werden für die nächste Stunde auswendig gelernt. Man mache den Schüler oft darauf aufmerksam, daß er während des Einübens bei jedem Accorde daran denke, was für ein Dreiklang der Art nach er ist, in welcher Umkehrung er steht, auf welcher Stufe er in der Tonart sitzt ꝛc. —

Choral: Christus der ist mein Leben. Beisp. 252.

§. 158.

Dieser Choral ist der Hauptsache nach auch schon besprochen worden. — Da in jeder der drei ersten Strophen einige Viertelbewegung vorkommt, so könnte man vielleicht wünschen, daß auch die letzte an dieser Bewegung Theil haben möchte. Zu bewerkstelligen wäre das leicht. Siehe IV^a. Hier geht der Baß von A weg in Vierteln in's c. Wenn so die Unterstimme einen frischen Aufschwung erhält, so tritt dann freilich in der nachfolgenden ganzen Note ein Stocken ein. Wollten wir nun den C-Accord so behandeln, wie bei IV^b, so würde eine in's Stocken gerathene Bewegung durch alle Stimmen wahrgenommen werden. Wenn man im C-Accorde einen Vorhalt einführt, und die Septime nach der Auflösung des Vorhaltes nachschlägt, so wird die nöthige Bewegung unterhalten, und nun kann der ruhende Baß unbedenklich stehen. —

Choral: Herr Jesu Christ dich zu uns wend. Beispiel 253.

§. 159.

Schon die erste Strophe modulirt, nämlich aus der Haupttonart G in die Tonart der Dominante D. Die zweite Strophe ge-

Digitized by Google

hört nach der Bearbeitung bei II der G-Tonart an (die C-Harmonie zu Anfang ist nicht als tonische, sondern als Subdominantharmonie aufzufassen), nach der Bearbeitung bei II* aber beginnt sie in D-dur, weicht vorübergehend nach a-moll aus und schließt in G-dur. Die 3. Strophe gehört der Tonart der Dominante an, wie die letzte Strophe der Tonart der Tonica. Der Modulationsplan nach der Bearbeitung bei I II III IV ist also folgender:

I	II	III	IV
G-dur. Hptt. D-dur. Dominantt.	G-dur.	D-dur.	G-dur.

Choral: Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
Beispiel 254.

§. 160.

Die Haupttonart ist D-dur. Schon die erste Strophe moduliert; sie wendet sich von der Mitte des 2. Taktes an nach der Tonart der Subdominante. Die Harmonie a-moll im 2. Takte ist schon 2. leitereigne Harmonie der G-Tonart. Die 2. Strophe beginnt mit der Dominantharmonie der D-Tonart, sie bleibt in D-dur bis zur 1. Harmonie des 6. Taktes u. wendet sich dann nach A-dur. Die 3. Strophe hält sich streng in A-dur. Die 4. Strophe geht bis mit dem 14. Takte aus D-dur, wendet sich aber vom 15. Takte an nach e-moll. Die 1. Harmonie des 15. Taktes gehört schon der e-moll-Tonart an. Die 5. Strophe würde sich, wenn man sie streng in D-dur halten wollte, monoton (eintönig) ausnehmen. Diese Monotonie zu vermeiden, wurde, und das sogar gegen den Schluß des Chorales, eine vorübergehende Ausweichung nach der verwandten Molltonart von D-dur bewirkt. —

Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten.
Beisp. 255.

§. 161.

Die Haupttonart ist C-dur. Die zweite Strophe wendet sich von der Mitte des 7. Taktes an merklich nach G-dur, der Dominanttonart. Wir können also von e-moll im 7. Takte an den Tonartsitz der Harmonieen so bezeichnen: e-moll VI in G-dur; a^7 II^7 in G-dur; D^7 V^7 in G-dur; G I in G-dur. In der 3. Strophe zeigt sich die erste Harmonie sogleich als Dominanth. in C-dur,

Digitized by Google

und die ganze Strophe bleibt in C-dur. Die Melodie der 4. Strophe läßt uns deutlich fühlen, daß sie der C-dur-Tonart angehören will. In IV^a wird vorübergehend nach a-moll und G-dur ausgewichen. Man wird aber fühlen, daß grade in diesem Chorale, in dem die Melodie wenig Neigung zum Ausweichen verräth, diese Bearbeitung etwas fremd klingt.

Choral: Kommt Menschenkinder rühmt ꝛc. Beisp. 256.

§. 162.

Die 1. Strophe hält sich in der Haupttonart B-dur. Die kaum merkliche Ausweichung durch den Wechseldominantaccord (im 3. Takte) ist gar nicht erst zu erwähnen. Die 2. Strophe beginnt in der Haupttonart, modulirt von der Mitte des 6. Taktes an vorübergehend nach c-moll, kehrt sehr bald nach B-dur zurück und schließt mit der Dominantharmonie dieser Tonart. Die 3. Strophe beginnt mit der 6. leitereignen Harmonie der B-Tonart. Diese und die folgende Strophe halten sich, einige vorübergehende Ausweichungen abgerechnet, in der Haupttonart.

Choral: Wir glauben all' an ꝛc. Beisp. 257.

§. 163.

Die erste Strophe hält sich ganz in der Haupttonart F-dur; die zweite, mit der Dominanth. beginnend, gleichfalls. Die dritte Strophe gehört der Dominanttonart an. Die erste Harmonie kann als 6. leitereigne Harmonie der F-Tonart angesehen werden. Die 4. Strophe hält sich, eine vorübergehende Ausweichung nach g-moll abgerechnet, in der Haupttonart. Ganz geschieht dieß in der Bearbeitung der 4. Strophe bei IV^a.

Choral: Liebster Jesu wir sind ꝛc. Beisp. 258.

§. 164.

Der Modulationsplan ist hier sehr einfach. Die ersten 2 Strophen halten sich in der Haupttonart A-dur. Die zweite Strophe fängt zwar mit der fis-moll-Harmonie an, aber diese Harmonie ist als 6. leitereigne Harmonie der Haupttonart zu nehmen. Wenn freilich durch ein Zwischenspiel nach fis-moll modulirt wird, dann wird fis-moll für einen Augenblick tonische Harmonie sein. Die 3.

Digitized by Google

Strophe moduliert vom 11. Takte an aus der Haupttonart in die Dominanttonart. Die letzte Strophe gehört der Haupttonart ganz an. — Vergleiche noch die Strophe II mit dem Anhange bei II*, und den 11. und 12. Takte bei III mit III*. —

Choral: O Gott du frommer Gott. Beisp. 259.

§. 165.

Wenn eine Choralmelodie mit der Quinte der Tonleiter der Haupttonart anfängt und von da in die Terz oder auch in den Grundton dieser Scala fortschreitet, so harmonisirt man solchen Ton gern mit der Dominantharmonie. In 259 ist der Ton b, die Quinte der Es-Tonleiter, mit dem B-Accorde harmonisirt worden. Mit der Dominantharmonie fängt auch der Choral bei 262 an. — Die erste Strophe des Chorales bei 259 hält sich in Es-dur. Sie schließt mit der Subdominantharmonie von Es; also wohl mit dem As-Accorde, aber nicht in der As-Tonart. Die erste Harmonie der 2. Strophe ist auch noch Subdominantharmonie in Es-dur. Wenn ein Zwischenspiel den Hörer in die As-Tonart einführt, dann nimmt man freilich die fragliche As-Harmonie als tonische auf. Eine vorübergehende Modulation nach B abgerechnet, hält sich auch die zweite Strophe in der Haupttonart; deßgleichen die dritte. Die 4. Strophe gehört ganz der Tonart der Dominante an. Die 5. Strophe geht aus der Haupttonart in die der Subdominante über. Die 6. Strophe hält sich anfänglich in F-dur und geht dann nach B-dur. Die beiden letzten Strophen gehören der Haupttonart an. Bei VII* findet man eine zweite Bearbeitung der VII. Strophe.

Choral: Wer nur den lieben Gott ꝛc. Beisp. 260.

§. 166.

Die erste Strophe schließt — nicht in E-dur, sondern — mit der Dominantharmonie der Haupttonart. Die 2. Strophe gehört dem ersten Theile nach der C-dur-Tonart, vom 8. Takte an aber der Haupttonart an. Die 3. Strophe, beginnend mit der Dominantharmonie der a-moll-Tonart, wendet sich über G-dur nach C-dur; von da aber kehrt der Choral in der 4. Strophe wieder in die Haupttonart zurück.

Digitized by Google

Choral: Nun sich der Tag geendet hat. Beisp. 261.

§. 167.

Die Haupttonart ist g-moll. Von der 2. Harmonie des 2. Taktes an verläßt die 1. Strophe die Haupttonart und wendet sich in die verwandte Durtonart von g-moll. Die zweite Strophe, anfänglich in B-dur, betritt mit der 1. Harmonie des 6. Taktes wieder das Gebiet der g-Tonart. Es schließt die 2. Strophe mit der Dominantharmonie der g-Tonart. Die dritte Strophe beginnt und endet mit dieser Dominantharmonie; sonst hält sie sich ganz in g-moll. Es kommt hier aber die C-dur-Harmonie vor; gehört diese der g-moll-Tonart an? — Im 8. Takte ist darum e im Basse genommen worden, weil der Gang von d über das leitereigne es nach fis zu holpericht sein würde. Uebrigens wissen wir ja schon, daß eine fremde Harmonie, wie z. B. die Hauptseptharmonie auf der Tonica, auf der Wechseldominante ꝛc. auftreten kann, ohne daß man im Gefühle die herrschende Tonart aufgibt. — Die beiden ersten Harmonieen der vierten Strophe gehören nach c-moll; das Uebrige gehört der g-Tonart an. Man kann aber auch die ganze Strophe als der g-Tonart angehörig ansehen; dann wird die Harmonie G^7 nur als eine vorübergehende Erscheinung angesehen, die nicht bewirken konnte, daß man innerlich die g-Tonart aufgab. — Bei I^a ist die erste Strophe etwas anders harmonisirt worden als bei I. Sie wendet sich bei I^a erst im 3. Takte nach B-dur. Bei I^{aa} ist der erste Melodieton mit der Dominantharmonie harmonisirt worden.

Choral: O Traurigkeit ꝛc. Beisp. 262.

§. 168.

Dieser Choral beginnt mit der Dominanth. der g-Tonart. Die 1. u. 2. Strophe halten sich streng in der Haupttonart; die dritte wendet sich aus g-moll durch c-moll nach B-dur; die vierte aus B-dur nach g-moll; die 5. Strophe hält sich streng in g-moll. — Erkläre die Bearbeitung bei II^a! —

Choral: O Haupt voll Blut ꝛc. Beisp. 263 u. 264.

§. 169.

Die Bearbeitung bei 263 beginnt in c-moll und endet mit dem Dominantdreiklange der c-Tonart. Wir machen hier die merkwür-

Digitized by Google

dige Wahrnehmung, daß in Moll auch ein Schluß auf der Dominante befriedigt. Die Bearbeitung des in Rede stehenden Chorales bei 264 beginnt in Es-dur, in der verwandten Durtonart von c-moll. Man fühlt sogleich, daß die erste Strophe, in dieser feierlichen Tonart gehalten, einen feierlich erhebenden Ausdruck hat, wogegen sie in c-moll mehr klagt. —

(Man lasse von beiden Bearbeitungen dieses Chorales den Modulationsplan feststellen.)

β) Choräle mit bezifferten Bässen.

Vorbemerkung.

§. 170.

Wenn wir nun voraussetzen können, daß der Schüler alle Choräle von 251 bis 264 genau zergliedern kann, daß er alle auswendig gelernt und dadurch Alles auch mit dem musikalischen Sinn und Gehör aufgenommen hat, so dürfte er nun in das Wesen der vierstimmigen Harmonisirung einer Choralmelodie, so weit es nach dem bis hierher ertheilten theoretischen Unterrichte möglich ist, gnügend eingeführt worden sein. Wir legen ihm jetzt Melodieen mit signirten Bässen vor, mit der Aufforderung, die Mittelstimmen fehlerfrei und, soweit es nur thunlich, nach den Gesetzen einer guten Stimmenführung auszusetzen. Als eine nützliche Vorübung für diese Arbeiten kann, besonders für schwächere Schüler, folgende empfohlen werden. Man lasse aus den Chorälen von 251 bis 264 Melodie und Baß ausschreiben, über dem Basse aber die Harmonieen genau signiren und dann nach den Signaturen den Choral vierstimmig spielen. Für diese Arbeit, wie zugleich für das Verständniß der bezifferten Bässe der von Beisp. 265 an folgenden Choräle, geben wir noch einige Bemerkungen. Wenn der Grundbaß eines Dreiklanges im Basse liegt, so bezeichnet man gewöhnlich nur dann Terz und Quinte, wenn diese Intervalle ein nicht in der Vorzeichnung begriffenes chromatisches Zeichen haben. Den Septaccord bezeichnet man in der Regel nur mit einer 7, den Nonenaccord mit 9 oder $\frac{9}{7}$; wenn aber in solchem Accorde die Terz oder Quinte ein sogenanntes zufälliges Kreuz oder Be hat, so wird dieß mit signirt. — Wenn im Basse ein Durchgang vorkommt, so schreibt man vor die Ziffern, die über der dem Durchgange vorhergehenden harmonischen Baßnote stehen, kleine horizontale Striche,

Digitized by Google

die anzeigen sollen, daß die zu harmonischen Note gegriffenen Töne liegen bleiben sollen. —

Der Sch. arbeitet nun jeden der Choräle von 265 bis 272 nach jedem Basse vierstimmig aus und spielt ihn nach seiner Bearbeitung, ist diese vom Lehrer gutgeheißen worden, für die nächste Stunde so ein, daß er den betreffenden Choral nach den beiden signirten Bässen vierstimmig richtig abspielen kann. Bei dem Ausschreiben der Choräle möge der Sch. erst frisch weg jede durch den bloßen Baß, oder durch Baßton und Signaturen angezeigte Harmonie aussetzen, ohne ängstlich auf Stimmenführung Rücksicht zu nehmen. Hat er aber nun den Choral vierstimmig vor sich, dann wird Alles auf's Sorgfältigste geprüft, vorkommende Fehler werden verbessert ꝛc.

Einige Bemerkungen zu den Chorälen von 265—272.

§. 171.

Im 11. Takte des Chorales bei 266 finden wir den Mollseptaccord von e angezeigt. Die Terz $\bar{g}$ in der Melodie geht herunter nach $\bar{e}$, in die Quinte des folgenden Dreiklanges. Diese Behandlung der Terz eines Septimenacc. ist uns nicht unbekannt. Man kann nun aber auch in diesem Septacc., und besonders an besagter Stelle, die Terz doppelt nehmen. Die andere Terz folgt dann, da die obere abwärts fortschreitet, ihrem Zuge nach oben. Am angezeigten Orte wird solche Verdoppelung der Terz im Mollseptaccorde durch den Umstand, daß Quinten entstehen, wenn wir im e^7-Acc. die Quinte h mitnehmen wollen, sogar gefordert. Siehe die einpunktirten Noten in 266. —

In dem Chorale bei 269 kommt zu Anfange des 3. Taktes der Mollseptacc. von h vor. Umstände verlangen auch hier, daß in ihm die kleine Terz verdoppelt werde. Siehe die einpunktirten Noten. — Die Durterz im Haupt- und großen Septaccorde kann, weil sie von Natur ein scharfes, schneidendes Intervall ist, nicht also verdoppelt werden. —

c) Choralmelodieen, vierstimmig zu harmonisiren.

§. 172.

Jetzt erst erhält der Sch. reine Choralmelodieen, die er nun allein vierstimmig zu setzen hat. Man halte darauf, daß der Sch. streng in der schon früher angezeigten Ordnung arbeite; daß er also

Digitized by Google

zuerst die Modulation bestimme; dann die Grundbässe der den Melodietönen unterzulegenden Harmonieen (vielleicht nur mit Buchstaben oder auch in Noten auf einem besondern Baßsysteme) setze; dann die Baßstimme ausarbeite; darauf endlich die Mittelstimmen ausschreibe. Mancher Schüler arbeitet Strophe für Strophe gleich fertig. Man dulde solche Weise zu arbeiten, bei der er nur am Einzelnen klebt und den Blick auf's Ganze hintenansetzt, durchaus nicht. — Der Lehrer wähle nur solche Choralmelodieen aus, die einer bestimmten Dur- oder Molltonart angehören. Choräle in alten Tonarten werden erst später behandelt. Er gebe auch in der Regel unbekannte Melodieen (etwa aus dem 2. u. 3. Theile des Schicht'schen Choralbuches). Bei bekannten Chorälen erinnert sich der Sch. wohl an die in der Kirche vielleicht oft gehörte Harmonisirung; was bei unbekannten wegfällt.

d) Choralmelodieen, welche mit bezifferten Bässen versehen werden sollen.

§. 173.

Wenn der Schüler eine Anzahl Choräle vierstimmig gesetzt hat, dann lasse man ihn zu Dur- und Mollmelodieen bezifferte Baßmelodieen setzen, und zwar zu jeder zwei. Ist eine solche Arbeit für gut befunden worden, dann kann man den Schüler die betreffenden Melodieen nach seinen signirten Bässen in der nächsten Generalbaß- oder Orgelstunde vierstimmig vorspielen lassen.

Achter Abschnitt.

Die Lehre von den Cadenzen.

Begriff und Eintheilung.

§. 174.

Von den vielen Harmonieverbindungen, wie gebildet werden können, sind einige besonders geeignet, einem Satze oder einer Periode einen Abschluß zu geben, im Hörer das Gefühl eines

Digitized by Google

Schlusses bestimmt zu erwecken. Dieß ist z. B. der Fall bei den Beispielen 60ª, 60ᵉ, 62ª, 66ª u. a. Die genannten Beispiele bestehen alle aus der tonischen und aus der einen oder andern, oder aus beiden Dominantharmonieen. Wenn etwa in einem Orchesterstücke die tonische und Dominantharmonie so abwechseln, wie in 60ᵉ; so merkt man sogleich, daß sich der Componist nicht mehr von der tonischen Harmonie hat entfernen wollen; man merkt, daß das Tonstück seinen Abschuß macht. Solche Sätze nun, die im Hörer das Gefühl eines Schlusses rege machen, nennt man Schlußformeln, Schlußcadenzen; auch oft schlechthin Cadenzen. Eine Schlußformel kann aus wenig Harmonieen bestehen, aber auch sehr ausgedehnt sein; wie wir dieß später sehen werden. —

Das Wort Cadenz wird aber auch noch in anderer Bedeutung gebraucht. Man gebraucht es auch von einer Harmonieverbindung, die aus einem Sept- oder Nonenaccorde (also aus einem dissonirenden Accorde) und dessen Auflösung besteht; z. B. G^7-C. Ein Sept- und Nonenaccord strebt in den leitereignen Dreiklang der Oberquarte überzugehen. Löst man genannte Accorde dahin auf, so haben sie gewissermaßen ihre Befriedigung gefunden; der Hörer ist dann aus der Spannung, in die der dissonirende Accord ihn versetzte, gleichfalls in Beruhigung, wenn auch nicht immer in vollkommene, versetzt worden. Was also die Schlußformel dem Satze, das ist der Dreiklang einem dissonirenden Accorde. Man hat darum mit Recht Harmonieverbindungen, die aus einer dissonirenden und consonirenden Harmonie, aus einem Sept- oder Nonenaccorde und dem Dreiklange seiner Auflösung bestehen, auch Cadenzen genannt. — Die Sept- und Nonenaccorde streben nun, wie bekannt, in einen bestimmten Dreiklang überzugehen, nämlich in den leitereignen der Oberquarte. Nach einem tiefen Naturgesetz erwartet jedes einigermaßen gebildete Ohr in der C-dur-Tonart nach G^7 gewiß zunächst den C-Dreiklang; in c-moll aber den c-Dreiklang; in C-dur nach C^7 den F-Dreiklang; in e-moll nach dieser Harmonie den ᵒfis-Dreiklang. —

Nun ist es aber der Natur der Sept- und Nonenaccorde nicht schlechthin entgegen, wenn man sie auch in Dreiklänge anderer Stufen auflöst. So geht in dem Beispiele 274ª der Hauptseptaccord von G, statt in die C-, in die a-Harmonie; in 279ª sogar in die E-Harmonie. Solche Auflösungen einer Septharmonie

Digitized by Google

kommen dem Hörer zwar unerwartet, klingen aber durchaus nicht unangenehm. Wird nun ein Sept- oder Nonenaccord oder ein anderer, aus diesen Harmonieen hervorgegangener dissonirender Accord in die Dreiklangsharmonie aufgelöst, in welche er von Natur zunächst überzugehen strebt, also in den vier Stufen höher liegenden Dreiklang, so nennt man diese Auflösung eine natürliche, und die dissonirende Harmonie mit dem Dreiklange der Quarte eine natürliche*) Cadenz. Folgt aber auf einen Sept- oder Nonenaccord ein anderer Dreiklang, als der leitereigne der Quarte, so hat eine nicht erwartete Auflösung stattgehabt; und man nennt eine solche, da das Ohr in seiner Erwartung so zu sagen getäuscht oder betrogen worden, eine betrügliche Auflösung, eine betrügliche Cadenz, eine Trugcadenz. Die natürliche Auflösung eines Hauptsept- oder eines Nonenaccordes (kurz also, eines dissonirenden Accordes auf der Dominante einer Tonart) in den leitereignen Dreiklang der Quarte nennt man natürliche Hauptcadenz; die Auflösung eines Nebenseptaccordes in den leitereignen Dreiklang der Quarte nennt man natürliche Nebencadenz. Zwischen beiden findet der wichtige Unterschied statt, daß die natürliche Hauptcadenz mit der tonischen Harmonie endet, und also volle Beruhigung gewährt, während die natürliche Nebencadenz mit einem Dreiklange endet, der nicht tonische, also eine noch nicht in sich befriedigte, eine nach dem tonischen Dreiklange noch hinstrebende Harmonie ist. — Die betrügliche Auflösung eines Hauptsept- oder eines Nonenaccordes nennt man betrügliche oder Trug-Hauptcadenz; die betrügliche Auflösung eines Nebenseptaccordes oder eines aus einer Nebenseptharmonie hervorgegangenen Accordes nennt man betrügliche oder Trugnebencadenz. —

Nun läßt man auch einen Sept- oder Nonenaccord wieder in einen Sept- oder Nonenaccord übergehen. Wenn ein dissonirender Accord in den dissonirenden Accord der Quarte übergeht, so gehen zwar, wie wir später sehen werden, einzelne Intervalle der

*) Der Ausdruck „natürliche" Cadenz ist getadelt worden, und zwar deßhalb, weil die Trugcadenz nicht eine unnatürliche Cadenz genannt werden kann. In der Sprache nennen wir den nur aus Subject und Prädicat bestehenden Satz einen nackten, und doch nennen wir den Satz, der Attribute und Objecte in sich hat, nicht einen bekleideten. Derartiges findet sich oft. Wenn nur in der gewählten Bezeichnung Wahrheit liegt.

Digitized by Google

ersten dissonirenden Harmonie in die Töne über, in die sie überzugehen strebten; aber der Accord im Ganzen hat seine Befriedigung, seine Ruhe nicht gefunden. Man kann darum eigentlich nicht sagen, daß ein Septaccord, wenn ein anderer auf ihn folgt, aufgelöst worden sei; man sollte nur sagen, daß er in eine andere dissonirende Harmonie übergegangen sei. Eine solche Behandlung einer dissonirenden Harmonie heißt vermiedene Auflösung, vermiedene Cadenz, Cadenzvermeidung. Die Cadenzvermeidungen wollen wir, je nachdem die zweite dissonirende Harmonie einer fremden oder derselben Tonart angehört, in der sich die erste findet, in leiterfremde oder ausweichende und in leitereigne abtheilen. —

Wenn wir uns nun einigen wollten, die Schlußformeln — in der Regel aus einer Reihe von Harmonieen bestehend und stets Sätze abschließend — Schlußcadenzen, die Cadenzen aber, die nur zwei Accorde, einen dissonirenden und consonirenden, oder zwei dissonirende, zu Gliedern haben, schlechthin Cadenzen zu nennen; so hätten wir also nun von den Schlußformeln und Cadenzen insonderheit zu handeln. Da aber in den Schlußformeln die Cadenzen mannigfaltig verarbeitet werden, so wird es gut sein, letztere zuerst abzuhandeln. Nach unserm §. wird dieß in folgender Ordnung geschehen:

Cadenzen.

a) Natürliche Cadenzen;
   α) natürliche Hauptcadenzen,
   β) natürliche Nebencadenzen.
b) Trugcadenzen;
   α) Trughauptcadenzen,
   β) Trugnebencadenzen.
c) Cadenzvermeidungen;
   α) ausweichende Cadenzvermeidungen,
   β) leitereigne Cadenzvermeidungen.

Digitized by Google

A. Cadenzen.

a) Natürliche Cadenzen.

α) Natürliche Hauptcadenzen.

αα) Natürliche Hauptcadenzen mit dem Hauptseptaccorde.

§. 175.

Der Hauptseptaccord, in Dur und Moll auf der Dominante befindlich, strebt in Dur von Natur in den Dur-, in Moll von Natur in den Molldreiklang der Unterquinte. Löst man ihn diesem ihm inwohnenden Streben gemäß auf, dann hat eine natürliche Cadenz, und weil der Hauptseptaccord seinem ursprünglichen Streben gemäß aufgelöst wurde, eine natürliche Hauptcadenz statt gehabt. Beispiel 273 zeigt die natürlichen Hauptcadenzen G^7-C, G^7-c. —

In 273 treten der Hauptseptaccord und der tonische Dreiklang oben und unten in verschiedenen Lagen auf. Diese Verschiedenheit der Darstellung verdient besondere Beachtung. Bei a, b, c stehen jedesmal beide Accorde der Cadenz unten in unverwechselter Lage; bei g, h, i aber in verwechselter Lage. Grundbässe klingen aber an sich schon kräftiger, als umgekehrte Bässe, die nur als bezogene Töne, nicht als Unterlagen von Harmonieen gefühlt werden; dann nehmen sich auch Tonschritte, aus einem Grundbasse in den andern schreitend, an sich kerniger aus, als die, welche bei Anwendung von Umkehrungen entstehen. Man spiele 273^a und 273^g, und achte auf die Baßstimme. — In 273^a steht der Hauptseptaccord oben in Terz-, der tonische Accord in Octavlage; bei b der Septacc. in Quint-, der tonische Acc. in Octavlage. In beiden Beispielen wird der tonische Accord unten und oben von dem Grundtone begrenzt; beide Beispiele befriedigen darum auch mehr, als e und f, in denen die tonische Harmonie einen bezogenen Ton in der Oberstimme hat, und die eben deßhalb (in der Regel) noch Fortsetzung erwarten lassen. Von den Beispielen a und b befriedigt wieder a in höherm Grade als b; wohl darum, weil die Terz, welcher überdieß ein stärkeres Streben nach dem Grundtone des folgenden Dreiklanges inwohnt, als der Quinte, sich inniger an den Grundton c, von dem sie

Digitized by Google

nur einen halben Ton entfernt ist, anschließt, als die Quinte, die einen ganzen Ton vom Grundtone abliegt. Man spielt darum bei Schlüssen mit den Harmonieen V^7-I wohl so, wie bei 60ª, nicht aber so, wie bei 61ᵇ.

Daß die natürliche Hauptcadenz in verschiedenen Graden befriedigend dargestellt werden kann, ist für die praktische Musik von großer Wichtigkeit. Wäre uns also bei Harmonisirung eines Chorales die Cadenz G^7-C so, wie sie bei 273ª steht, zu sehr beruhigend; wollten wir Fortsetzung erwarten lassen: dann dürften wir nur den Septaccord etwa in der dritten Umkehrung auftreten lassen, und wir hätten dadurch sogleich die Kraft der Cadenz geschwächt. Wenn eine Choralmelodie aus C-dur als letzte Melodietöne $\bar{d}$ $\bar{c}$ hätte; würden wir diese wohl so, wie bei 273ᵉ, harmonisiren? Zum Schlusse eines Satzes, einer Periode oder gar eines ganzen Tonstückes setzt man gern einen Baß mit kräftigen Tonschritten. Man würde darum im fraglichen Falle statt der weichern Fortschreitung H c lieber g c od. G c nehmen. —

Bemerk. f. d. Unterr. Der Sch. möge nach Beisp. 273 die natürliche Hauptcadenz in Dur- und Molltonarten spielen, und dabei besonders daran gedenken, wie die eine und andere Accordenlage mehr oder weniger Befriedigung gewährt. Ausgearbeiten ist hier nichts.

ββ) Natürliche Hauptcadenzen mit dem großen und kleinen Nonenaccorde.

§. 176.

Daß der große Nonenaccord nur nach Dur-, der kleine Nonenaccord als Dominantaccord nach Moll, als Wechseldominantaccord nach Dur von Natur strebt, ist uns schon bekannt. Es treten beide Accorde selten in unverwechselter, sondern fast immer in verwechselter Lage auf. Im großen Nonenacc. liegt die gr. None immer in der Oberstimme. Aus dem kl. Nonenaccorde kann jedes bezogene Intervall oben liegen. Die Terz- und Nonenlage haben hier, wegen des zartern Tonschrittes nach dem nächsten Tone, etwas Innigeres, als die Quint- und Septlage.

β) Natürliche Nebencadenzen.

§. 177.

Daß jede Nebenseptharmonie von Hause aus in den vierten leitereignen Dreiklang überzugehen strebt; daß solche Auflösung

Digitized by Google

einer dieser Harmonieen natürliche Nebencadenz heißt: das ist schon ausgesprochen worden. Hier bemerken wir nur noch, daß sich auch natürliche Nebencadenzen, je nachdem ihre Accorde unten in unverwechselter oder verwechselter, oben in der einen oder andern Lage auftreten, kräftiger oder weicher ausnehmen. So klingen in 107a die Nebencadenzen $^{o}h^{7}$=e, a^{7}=d, F^{7}=^{o}h ꝛc. weit kräftiger als in 143a, b, c, wo die Septaccorde in Umkehrungen auftreten. —

b) Trugcadenzen.

α) Trughauptcadenzen.

§. 178.

Wird ein Hauptsept= oder Nonenaccord in einen andern Dreiklang, als in den leitereignen der vierten Stufe, übergeführt; so hat eine betrügliche oder trugschlüssige Auflösung statt gehabt, die man des Hauptseptaccordes wegen betrügerische Hauptcadenz, Trughauptcadenz nennt. Es gibt der trüglichen Hauptcadenzen verschiedene. Mit den vorzüglichsten derselben werden wir uns jetzt bekannt machen. Die aber, welche wir übergehen, haben für die praktische Musik wenig Werth (z. B. V^{7}=II, V^{7}=III). Man würde sie sich vorkommenden Falls nach den erläuterten Fällen auch leicht selbst erklären können. — Wir betrachten nun zuerst die trugschlüssigen Auflösungen des Hauptseptaccordes, dann die der Dominantnonenaccorde.

αα) Trughauptcadenzen mit dem Hauptseptaccorde.

1) Der Hauptseptaccord kann sich in Dur in den Molldreiklang der gr. Obersecunde, in Moll in den Durdreiklang der kl. Obersecunde auflösen:
C: V^{7}=VI; c: V^{7}=VI.

§. 179.

In dem Beispiele 274a geht im 1. Takte die Hauptseptharmonie von G, hier Dominantsepth. in C-dur, in die a-moll, also in die sechste leitereigne Harmonie der C-Tonart über; der Septaccord G^{7} löst sich in den eine gr. Secunde höher liegenden Dreiklang auf. Wie geschieht diese Auflösung im Einzelnen? Die

Digitized by Google

Terz, die Septime und Quinte schreiten hier gerade so fort, wie in der natürlichen Hauptcadenz; der Baß aber macht, statt eines Quarten-, einen Secundenschritt. Wenn aber das h des G^7-Accords hier auch nach c geht; so ist doch c nicht, wie im zweiten Accorde der natürlichen Hauptcadenz, Grundton, sondern Terz. So stehen auch die Töne, in welche die Septime und Quinte des Hauptseptaccordes in diesem Trugschlusse übergehen, in andern Beziehungen zum Grundtone, als in der natürlichen Hauptcadenz. —

In den Beispielen b und c ist die Terz des Septacc. abwärts geführt worden. Es bekommt so der a-Accord auch oben den Grundton, und damit mehr Kraft. Man hätte auch in 274ª die Terz des G^7-Acc. eine Secunde fallen lassen können. — In d und e steht der Hauptacc. in einer Umkehrung. Man wird fühlen, daß sich hier die trugschlüssige Auflösung des Hauptseptaccordes, der eben in verwechselter Lage steht, nicht so gut ausnimmt, als die in a, b, c, wo die Hauptsepth. in unverwechselter Lage steht. — In f finden wir den Hauptseptaccord von G, als uneigentlichen Sextaccord dargestellt, auch trugschlüssig nach a-moll aufgelöst. Hier steigt die Quinte d um eine Quinte; sie geht in den Grundton des a-Accordes. Siehe auch Beispiel g.

Das Ohr erwartet in 274ᵇ nach G^7 die tonische Harmonie C-dur, und mit C-dur hätte das Sätzchen schließen können. Nun wird aber auf einmal der Hörer nach a-moll, in eine der C-dur-Harmonie wieder fern liegende Harmonie eingeführt. Es ist jetzt die Nothwendigkeit vorhanden, durch eine Reihe Harmonieen wieder zurück in die tonische Harmonie zu gehen. Siehe Beisp. 274ᵇ. So kann man also durch einen Trugschluß die Ruhe abwehren, in die eine Dominantsepth. hineinziehen will; den Schluß so zu sagen aufhalten. —

In dem Mollbeispiele 275ª geht die Harmonie G^7 in den sechsten leitereignen Dreiklang der c-Molltonart, also in die As-Harmonie über. Es ist dieser Trugschluß im Uebrigen ganz so ausgeführt, wie der vorher besprochene von G^7 nach a. Siehe auch b u. c. Beispiel c führt von der As-Harmonie nach der tonischen Harmonie zurück. Zu bemerken ist hier noch, daß sich

Digitized by Google

die Terz des Dominantseptacc. in diesem Trugschlusse nicht gut in den Grundton des folgenden Dreiklanges führen läßt. Sie würde eine übermäßige Secunde fallen müssen, und solche holperichte Stimmenführung vermeidet man so viel als möglich. —

Wenn die Dominantseptk. in einer Umkehrung steht; so nimmt sich auch dieser Trugschluß nicht so gut aus, als wenn diese Harmonie in unverwechselter Lage auftritt. Man spiele Beispiel 275d. — Bei e ist der uneigentliche Septaccord von G trugschlüssig nach As aufgelöst worden. Der Baßton d geht in's as hinauf.

Es kommt auch vor, daß in Dur die Dominantseptk. in den Durdreiklang der kl. Obersecunde, also in die, auf der sechsten Stufe der gleichnamigen Molltonart befindlichen Dreiklangsharmonie, trugschlüssig aufgelöst wird. Siehe Beisp. 276. Dieser Trugschluß, der in eine leiterfremde Harmonie führt, also ein ausweichender ist, hat etwas weit Auffallenderes, als der Trugschluß V^7-vi in Dur und V^7-VI in Moll. — Beisp. c führt von der As-Harmonie in die C-dur-Harmonie zurück. — Die sechste leitereigne Dreiklangsharmonie der Durtonart so nach Moll hereinzuziehen, geht nicht. Es ist also der Trugschluß: G^7-a in c-moll nicht statthaft. —

(Man lasse im Unterrichte die Beispiele 274, 275 und 276 in einigen Tonarten ausarbeiten, in allen einspielen.)

2) Der Hauptseptaccord kann sich in den Dur- und Molldreiklang der großen Untersecunde auflösen.

§. 180.

In dem Beispiele 277a geht der Hauptseptaccord von G in den F-Dreiklang über, also in einen um eine ganze Tonstufe tiefer liegenden Durdreiklang. Diese trugschlüssige Auflösung geht so vor sich: Die Terz steigt eine Secunde; die Quinte fällt eine Secunde (beide Intervalle folgen dem ihnen von Natur inwohnenden Zuge); die Septime bleibt liegen und wird im folgenden Accorde Grundton; der Grundton des Septaccordes steigt um eine Secunde und geht in die Terz des F-Dreiklanges. Auf den F-Dreiklang, der hier in $\frac{6}{4}$-Lage steht, folgt der C^7-Accord. Durch C^7-F wird die Harmonie, in die der Trugschluß einführte, tonisch begründet, und so also hier eine Modulation von C- nach F-dur

Digitized by Google

ausgeführt. — Bei b u. c steht der Hauptseptaccord von G oben in andern Lagen, als in a. Bei d, e, f tritt der G^7-Accord unten in $\frac{4}{3}$-Lage, bei g, h, i in $\frac{4}{2}$-Lage auf. Bei k steht der G^7-Acc. in unverwechselter Lage. Besonders befriedigend und erhebend nimmt sich dieser Trugschluß aus, wenn der Septaccord, wie bei a, b, c, in erster Umkehrung auftritt. — Siehe noch Beisp. l. —

In 278a löst sich der Hauptseptaccord von G in eben der Weise nach f-moll auf, wie er sich in 277a nach F-dur auflöste. Auch hier ist die f-Harmonie tonisch begründet worden. Beisp. 278a stellt eine Modulation von c- nach f-moll dar. Das Uebrige erklärt sich von selbst.

(Die Beisp. in 277 u. 278 lasse man von mehrern Tönen aus ausarbeiten, von allen einspielen.)

3) Der Hauptseptaccord einer Durtonart kann sich in den Dominantdreiklang ihrer verwandten Molltonart, der Hauptseptaccord einer Molltonart in den tonischen Dreiklang der gleichnamigen Durtonart auflösen.

§. 181.

In den bis jetzt besprochenen Trug-Hauptcadenzen ging der Hauptseptacc. in einen um eine große oder kleine Secunde höher, oder in einen eine große Secunde tiefer liegenden Dreiklang über. In 279a löst sich der Hauptseptaccord von G trugschlüssig in die E-Harmonie auf. Die Septime f geht, dem ihr von Natur inwohnenden Streben gemäß, eine Stufe unter sich; die Quinte d steigt; die Terz bleibt liegen und der Grundton g geht nach gis, in die Terz des E-Accordes. — Der E-Accord, in den der G^7-Accord übergeht, ist der Dominantdreiklang der verwandten Molltonart. Es gehört also dieser Trugschluß zu den ausweichenden. Beisp. 279a führt im 3. und 4. Takte in die Haupttonart zurück. — Man sehe den in Rede stehenden Trugschluß bei c, d, e u. f. Ob er sich in diesen Lagen kräftiger oder matter ausnimmt, als bei a u. b, und welche von den Beispielen von c bis f am wenigsten befriedigen, wird man beim Spielen sogleich erkennen. —

Eine trugschlüssige Auflösung des Accordes G^7 nach e-moll,

Digitized by Google

wie bei g oder h, nimmt sich sehr matt aus. Es kommt dieser Trugschluß (I: V^7 = III) höchst selten vor.

Einen Trugschluß eigner Art zeigt das Beispiel 280. Die Harmonie G^7 strebt, hier Dominantseptharmonie der c moll-Tonart, in die c-moll-Harmonie sich aufzulösen. Nun geht sie aber hier nach C-dur über. Daß die Harmoniefolge G^7 = C in unserm Beispiele ein Trugschluß ist, ist klar; es tritt ja nach G^7 ein Dreiklang ein, der vom Hörer nicht erwartet wurde. Es ist aber dieser Trugschluß in mehr als einer Hinsicht ein merkwürdiger. In den vorher besprochenen Trugschlüssen konnten wir nicht mit der Harmonie schließen, in welche sich der Hauptseptacc. trugschlüssig auflöste. Hier geht das. Und doch ist die C-dur-Harmonie in 280 in c-moll fremd. Man fühlt sich aber, ungeachtet des C-Accordes am Schlusse des Beispiels, doch noch in der c-moll-Tonart. Wäre man in 280 zu Anfange des 3. Taktes in der C-dur-Tonart, so würde man die Schlußcadenz C = F · G^7 · C folgen lassen können. Das geht aber nicht. Man nehme nur einmal im 2. Takte in 280 F-dur für f-moll; wie auffallend klingt F-dur hier! F-moll aber, das hier nach C-dur folgt, gehört der c-moll-Tonart an. — Die Alten hielten die Durterz für vollkommner, als die Mollterz; und hierin fanden sie den Grund dafür, daß ein Tonstück aus Moll mit dem Durdreiklange enden könne.

Zu bemerken ist noch, daß der umgekehrte Fall, ein Tonstück aus Dur mit der tonischen Harmonie der gleichnamigen Mollton-art abzuschließen, nicht statthaft ist. —

ββ) Trugschlüssige Auflösungen der Nonenaccorde.

1) Trugschlüssige Auflösungen des großen Nonenaccordes.

§. 182.

Der große Nonenacc. hat ein sehr entschiedenes Streben, in den leitereignen Durdreiklang der Quarte überzugehen. Er wird darum auch selten trugschlüssig aufgelöst. In 281ª finden wir den gr. Nonenaccord von G in den eine gr. Secunde höher liegenden Mollaccord von e aufgelöst. Der letzte Accord des ersten Taktes in 281ª läßt sich freilich auch als kleiner Septaccord von h auf-

Digitized by Google

fassen; ja der Zusammenhang nöthigt uns fast dazu. Dann findet sich aber hier die Trugnebencadenz $^{o}h^{7}$ = a. — In 281^{b} ist der gr. Nonenacc. von G in den eine gr. Secunde tiefer liegenden Durdreiklang von F aufgelöst worden. Man kann freilich f u. a im ersten Accorde des 2. Taktes auch als Vorhalte auffassen.

2) Trugschlüssige Auflösungen des kleinen Nonenaccordes.

§. 183.

In 282^{a} geht der kleine Nonenaccord von G in den eine gr. Secunde tiefer liegenden Molldreiklang über, f-moll wird durch den nachfolgenden Dreiklang von C mit nachgeschlagener Septime sogleich zur tonischen Harmonie erhoben. Unser Beispiel zeigt eine Modulation von c-moll nach f-moll. Bei dem hier befindlichen Trugschlusse lösen sich Terz und Quinte des kl. Nonenaccordes ihrem natürlichen Streben gemäß auf; Septime und None bleiben liegen. Man könnte auch hier eine verzögerte Auflösung zweier Intervalle annehmen, durch die dann gleichsam zufällig der f-Accord zum Vorschein käme. Daß aber in 282^{a} im 2. Takte der Zusammenklang f as c als selbständiger Accord aufgefaßt werden kann, zeigt deutlich Beispiel d, in welchem der f-Accord frei nach oben geführt, also die Töne f u. as nicht als Vorhalte angesehen und behandelt worden sind. In i wird derselbe kl. Nonenaccord trugschlüssig in den eine gr. Secunde tiefer liegenden Durdreiklang übergeführt. Hier ist der F-Accord augenscheinlich eine selbständige Harmonie. Dieser Trugschluß ist zugleich ein ausweichender. So modulirt auch die Trugcadenz in k, wo der kl. Nonenaccord von G trugschlüssig in den Durdreiklang der kl. Obersecunde übergeführt worden. Es lösen sich hier Terz und Septime des kl. Nonenaccordes so auf, wie in der natürlichen Cadenz; die Quinte aber steigt, und die kl. None bleibt liegen. —

Es kann sich also ein kl. Nonenaccord nicht nur in den Moll- (und Dur-) Dreiklang der kl. Quarte, sondern auch trugschlüssig in den Moll- und Durdreiklang der gr. Untersecunde, wie in den Durdreiklang der kl. Obersecunde auflösen. —

(Die Beispiele 282^{a}—^{m} werden in 6—8 Tonarten ausarbeitet, in allen eingespielt.)

Digitized by Google

β) Trugnebencadenzen.

§. 184.

Folgt auf eine Nebenseptharmonie nicht der leitereigne Dreiklang der vierten Tonstufe, sondern eine andere Dreiklangsharmonie, so entsteht eine Trug-Nebencadenz. Wir führen uns nun verschiedene trugschlüssige Auflösungen der Nebenseptharmonieen vor.

1) Die Nebenseptharmonieen können in den eine Tonstufe höher liegenden Dreiklang trugschlüssig aufgelöst werden.

§. 185.

In dem Beispiele 283ª löst sich der gr. Septacc. von C nach d-moll; der kl. Septacc. von h nach C-dur; der Acc. a^7 nach ^{o}h; F^7 nach G u. s. w. auf; jeder Nebenseptaccord also in den eine Tonstufe höher liegenden leitereignen Dreiklang. Die Terz, Septime und Quinte lösen sich hier dem ihnen von Natur inwohnenden Streben gemäß auf; der Grundbaß jedes Septaccordes geht eine Tonstufe über sich. — In 283ᵇ ist die Terz jedes Septaccordes abwärts geführt worden. Wir haben solche Behandlung der Terz in der Trughauptcadenz G^7-a schon kennen gelernt. — Beisp. 283ᶜ bedarf keiner Erklärung. —

In 284ª u. ᵇ findet man den F^7- und d^7-Accord in gleicher Weise trugschlüssig behandelt. Man kann aber auch e im 1. Takte bei a, und c im ersten Takte bei b als Durchgänge ansehen. Dann fänden hier keine Trugschlüsse statt. —

2) Der Moll- und kleine Septaccord können in den eine Tonstufe tiefer liegenden Dreiklang trugschlüssig aufgelöst werden.

§. 186.

In 285ª wird der Moll-, in 286ª der kleine Septaccord (von d) ebenso in den eine Tonstufe tiefer liegenden leitereignen Dreiklang aufgelöst, wie in der Haupt-Trugcadenz G^7-F oder G^7-f. Die Ausführung bedarf also keiner Erklärung weiter. — Zu bemerken ist nur noch, daß von den Nebenseptharmonieen eben nur der Moll- und kleine Septaccord die in Rede stehende trug-

Digitized by Google

schlüssige Auflösung zulassen; der große Septaccord läßt sich nicht so auflösen. (Man versuche diese Auflösung einmal!)

3) Trugschlüssige Auflösung des hartverminderten Sept- und des übermäßigen Sextenaccordes.

§. 187.

In Beisp. 287[a] wird der hartverminderte Septaccord, in erster Umkehrung oder Quintsextenlage stehend, trugschlüssig in den eine große Secunde höher liegenden Molldreiklang aufgelöst. Bei b ist dem hartverminderten Septimenaccorde die kleine None (c) beigefügt und der gleiche Trugschluß ausgeführt worden. —

In 288[a, b, c, d] löst sich der übermäßige Sextaccord von h, mit kleiner None ausgeschrieben, trugschlüssig nach a-moll, also in den Molldreiklang der gr. Untersecunde, bei c aber in den Durdreiklang der gr. Untersecunde auf. Der letztere Trugschluß, der zugleich ein ausweichender ist, nimmt sich besonders kräftig aus. —

4) Trugschlüssige Auflösung der Nebensептharmonieen, durch Benutzung der Mehrdeutigkeit des Sitzes herbeigeführt.

§. 188.

In 289[a] löst sich der Mollseptacc. von d in den vier Stufen höher liegenden Dreiklang g-moll auf. Da aber g-moll nicht erwartet wird (man erwartet G-dur), so ist diese Auflösung eine trugschlüssige. d^7, zunächst zweite leitereigne Septharmonie in C-dur, ist hier als sechste leitereigne Septharmonie in F-dur aufgefaßt, behandelt, und so eine Ausweichung von C- nach F-dur bewirkt worden. In 289[b] ist die $^{o}h^7$-Harmonie, die hier nach e-moll strebt, nach E-dur, wie C^7 in 289[c], statt nach F-dur, nach ^{o}fis trugschlüssig aufgelöst worden. $^{o}h^7$ strebt nur in a-moll nach E-dur, F^7 in e-moll nach ^{o}fis von Natur überzugehen. In diesen Tonarten sind also die fraglichen Auflösungen natürliche Nebencadenzen; in 289[b, c] aber Trugcadenzen. —

Digitized by Google

c) Cadenzvermeidungen.

§. 189.

Wenn ein Septaccord, statt in einen Dreiklang, in einen Septaccord, ein Nonenaccord in einen Sept- oder Nonenaccord übergeht, so hat das Ohr in dem folgenden Accorde keine Ruhe erlangt; es ist von neuem in den Zustand versetzt worden, in welchem es eine Dreiklangsharmonie erwartet. Daß man den Schritt aus einer dissonirenden Harmonie in eine andere dissonirende Harmonie eine vermiedene Cadenz, eine Cadenzvermeidung nennt, ist schon oben bemerkt worden. Wir machen uns nun mit den wichtigsten Cadenzvermeidungen bekannt. —

α) Ausweichende Cadenzvermeidungen.

1) Auf einen Hauptseptaccord kann der Hauptseptaccord der kl. Quarte, der gr. Obersecunde und der gr. Oberserte (kl. Unterterz) folgen.

§. 190.

In 290ª sehen wir auf den Hauptseptacc. von C den Hauptseptaccord von F, auf den von F den von B u. s. w. folgen. Der Hauptseptacc. von c löst sich zwar in einen vier Tonstufen höher liegenden Accord auf, aber nicht in den Dreiklang, sondern in den Hauptseptaccord dieser Stufe. Es findet darum hier eine Cadenzvermeidung statt. Der Uebergang des ersten Hauptseptaccordes in den folgenden geht so vor sich. Der Baßton, die Quinte und Septime lösen sich so auf, wie in der Hauptcadenz C^7-F; die Terz des C^7-Accordes aber geht einen halben Ton unter sich, in die Septime des Hauptseptacc. der Quarte. Wie in der natürlichen Cadenz stets die Septime in die Terz des folgenden Dreiklanges geht, so geht nun hier auch die Terz eines Septacc. stets in die Septime des folgenden. Die Septaccorde des Beisp. 290 sind lauter Dominantseptaccorde. Jeder dieser Accorde strebt in die tonische Harmonie seiner Tonart überzugehen; bei jedem wird aber — bis auf den letzten im 6. Takte — die tonische Harmonie umgangen, und so von Dominantseptaccord zu Dominantseptaccord fortgeschritten. Wir berühren also in 290 alle 12 Durtonarten, hören aber von fast allen nur die Do-

Digitized by Google

minantseptharmonie. — Bei b u. c finden wir die Hauptseptaccorde in Umkehrungen dargestellt. —

In 291a geht der Hauptseptaccord von C in den eine gr. Secunde höher liegenden Hauptseptaccord, also in den von D über. Der Grundton des ersten Septaccordes steigt eine gr. Secunde, die Terz desselben steigt, die Septime fällt und die Octave (der obere Grundton) bleibt als Septime liegen. — Besser nimmt sich diese Cadenzvermeidung bei b aus. Hier stehen beide Septaccorde in Quintsextenlage. Die Quinte des C^7-Accordes geht hier in den Grundton des folgenden Septaccordes. In dessen Terz $\overline{\text{fis}}$ darf sie nicht gehen (warum nicht?); nach a kann sie auch nicht geführt werden. So wird die springende Fortschreitung der fraglichen Quinte hier nothwendig. — In c geht der Hauptseptaccord von E in den Hauptseptaccord von Fis über. Der Fis^7-Accord ist hier als uneigentlicher Sextaccord dargestellt. —

In 291d geht der Hauptseptaccord von C in den Hauptseptacc. von A, also in den der großen (Ober-) Sexte über. Hier löst sich nur noch die Septime des ersten Septaccordes dem ihr von Natur inwohnenden Streben gemäß auf. Die Quinte und Terz bleiben liegen und treten als Intervalle des folgenden Septaccordes auf. Der Baß steigt um einen halben Ton und geht in die Terz des folgenden Septaccordes. —

Jeder Septaccord, in den in Beisp. 290 u. 291 der eine Septaccord übergeht, gehört einer andern Tonart an; wir nennen darum die hier besprochenen Cadenzvermeidungen ausweichende. —

2) Auf einen kleinen Nonenaccord kann der kleine Nonenaccord der Quarte und Quinte folgen.

§. 191.

In dem Beispiele 292a folgen viele kleine Nonenaccorde aufeinander. Der Nonenaccord von G geht, statt in den Dreiklang der Quarte, in den kl. Nonenaccord der Quarte über; so der kl. Nonenaccord von C, statt in den F- oder f-Dreiklang, in den kl. Nonenaccord von F u. s. w. Bei Auflösung des einen kl. Nonenaccordes in den der Quarte schreiten die Intervalle so fort: Die Terz geht eine halbe Tonstufe unter sich, in die Septime des fol-

Digitized by Google

genden Nonenaccordes; die kl. None geht, ihrem natürlichen Streben gemäß, einen halben Ton unter sich, in die Quinte des folgenden Nonenacc.; die Septime geht einen halben Ton unter sich, in die Terz des folgenden Nonenacc.; die Quinte geht einen halben Ton unter sich, in die kl. None des folgenden Nonenaccordes. Es wechseln in der Oberstimme immer Terz und Septime, in der Altstimme immer None und Quinte, in der Tenorstimme Septime und Terz, in der Baßstimme endlich immer Quinte und None mit einander ab. —

Der Uebergang eines kl. Nonenaccordes in den der kleinen Quarte liegt näher, als der in den kl. Nonenacc. der gr. Quinte; doch klingt eine Folge von Nonenaccorden, die dem Quintenzirkel nachgeht, auch sehr angenehm. In 292[b] folgt auf den kl. Nonenacc. von H der von Fis, auf den von Fis der von Cis u. s. w. Jeder Ton des einen kl. Nonenacc. steigt eine halbe Tonstufe. Die Terz des einen kl. Nonenacc. geht in die Septime des folgenden Nonenacc.; die kl. None des einen Nonenacc. in die Quinte des folgenden; die Septime des einen Nonenacc. in die Terz des folgenden; die Quinte des einen in die kl. None des folgenden. In den Nonenaccorden des Beisp. 292[b] wechseln in der Oberstimme Terz und Septime, in der Altstimme None und Quinte, in der Tenorstimme Septime und Terz, in der Baßstimme Quinte und None mit einander ab.

Solche harmonische Reihen in Nonenaccorden können, werden sie in einem Tonstücke gut angebracht, eine außerordentliche Wirkung hervorbringen. Man spiele (mit voller Orgel) Beisp. 293[a]. Hier wogen die vier Stimmen, bald auf-, bald abwärts, in kleinen Nonenaccorden dahin. Man spiele auch Beisp. 293[b]. Es wird dieß Beispiel später seine nähere Erläuterung finden. —

Hier möge noch ein erklärendes Wort über 293[c] eine Stelle finden. In 293[c] folgt auf den kl. Nonenacc. von E der übermäßige Sextenacc. von D. Terz und Quinte lösen sich ihrem natürlichen Streben gemäß auf; die Septime steigt um eine halbe Tonstufe; die Terz wird in Folge einer enharmonischen Verwechselung zur kl. Quinte des überm. Sextenaccordes.

Digitized by Google

β) Leitereigne Cadenzvermeidungen.

§. 192.

Wenn ein Septaccord in einen andern leitereignen Septaccord übergeht, so entsteht eine leitereigne Cadenzvermeidung. In 294 geht der $^{9}h^{7}$- in den e^{7}-, der e^{7}- in den a^{7}-Accord über u. s. w. In 295 findet man dieselben Cadenzvermeidungen wie in 294, die Septaccorde aber in Umkehrungen dargestellt. — In 296 gehören die Cadenzvermeidungen zum Theil der a-moll-, zum Theil der C-dur-Tonart an. Sie sind also nicht einer Tonart eigen. Warum man in diesem sequenzartigen Beispiele die a-Tonart verlassen muß, lehrte uns bereits der frühere Unterricht. —

In 297 geht der Septaccord von G nicht in den Septaccord der Quarte über, wie das in den Cadenzvermeidungen der Beispiele 294 bis 296 der Fall ist, sondern in den eine große Secunde höher liegenden leitereignen Septaccord. Auf a^{7} folgt d^{7}, auf d^{7} G^{7}. —

Was hat uns die Lehre von den Trug- und vermiedenen Cadenzen gebracht?

§. 193.

Da die Sept- und Nonenaccorde von Natur einen entschiedenen Zug nach der leitereignen Dreiklangsharmonie der Quarte hin äußern, so kommt durch sie allerdings eine größere Innigkeit in Harmonieverbindungen. Müßten wir nun aber diesem Naturzuge immer folgen, so würden sie freilich auch die freie harmonische Bewegung sehr hemmen. Von diesen Fesseln hat uns der gegenwärtige Abschnitt durch die Lehre von den Trug- und vermiedenen Cadenzen befreiet. Man denke sich, der Hauptseptaccord von G müßte immer und immer in den leitereignen Dreiklang der fl. Quarte aufgelöst werden; so hätte dann der Hörer nach G^{7} stets nach D- finden entweder F-dur oder f-moll zu erwarten. Wir sind nun aber in den Stand gesetzt, den Hörer nach G^{7} mit den d-moll-, mit der B- und A-dur-Harmonie zu überraschen. Wenn der Spieler h in C^{7} als ais, und also den ganzen Accord als übermäßigen Satzaccord von Fis ließ, so können wir ihn auch nach H-dur, dann aber auch trugschlüssig nach c-moll und E-dur führen. Wenn der Spieler ferner den Grundton auslässt und dafür dem Accorde die kleine None gibt, so kann er zunächst diesen Zusammenklang als

Digitized by Google

Nonenaccord von vier verschiedenen Tönen lesen, denselben dann aber auch nach jeder Auffassung wieder mehrfach trugschlüssig auflösen. Wenn der Spieler endlich in den Nonenaccorden von C, A, Fis und Es, die alle dem Klange nach gleich dem Nonenacc. e g b des sind, den Ton, der kleine None ist, in die Octave zurückführt, jeden so entstandenen Hauptseptaccord dann als übermäßigen Sextenaccord liest, so kann er dann jeden dieser übermäßigen Sextenaccorde durch Trugschluß wieder in verschiedene Harmonieen überführen. — Dieß eine Beispiel thut zur Gnüge dar, zu welcher Freiheit in der harmonischen Bewegung uns gegenwärtiger Abschnitt geführt hat. —

Die Anwendung der Trug- und vermiedenen Cadenzen ist aber auch wichtig für den musikalischen Ausdruck. Oft nämlich drückt eben grade ein Trugschluß oder eine vermiedene Cadenz das so ganz aus, was der Componist an der einen oder andern Stelle seines Tonstückes ausdrücken wollte. Wer z. B. in Gesangcompositionen guter Meister den angebrachten Trugschlüssen und Cadenzvermeidungen nachlauscht, wird bald Gründe entdecken, die den Componisten den einen oder andern Trugschluß ꝛc. zu wählen bestimmten.

B) Schlußformeln; die halbe Cadenz; die verzierte Cadenz.

Einleitung.

§. 194.

Daß gewisse Harmonieverbindungen besonders geeignet sind, das Gefühl eines Schlusses in uns zu erwecken, ist schon oben bemerkt worden. Sehr oft wechseln in solchen sogenannten Schlußformeln nur die Dominantharmonieen mit der tonischen ab. In ausgeführteren Schlußformeln kommen aber auch Harmonieen vor, die der tonischen ferner liegen.

Jede Schlußformel, die völlig befriedigen soll, muß natürlich mit der tonischen Harmonie schließen. Es kommt aber auch vor, daß ein Satz eines Tonstückes mit der Dominantharmonie abschließt. Solcher Schluß befriedigt natürlich nicht vollkommen; er läßt noch Fortsetzung erwarten. Man nennt einen Schluß auf der tonischen Harmonie einen „ganzen oder vollkommnen Schluß", einen Schluß auf der Dominantharmonie einen

Digitized by Google

„halben Schluß oder Halbschluß". Oft wird nach einem Halbschlusse von einer Stimme eine lebhafte Passage vorgetragen, an die sich dann wohl ein Ganzschluß anhängt. Solche Passage heißt eine verzierte Cadenz. Wir wollen uns nun Schlußformeln mit Ganzschlüssen, Schlußformeln mit Halbschlüssen, endlich verzierte Cadenzen vorführen.

a) Schlußformeln mit einem Ganzschlusse.

§. 195.

In der Schlußformel bei 298 wechseln Dominant- und tonische Harmonie mit einander ab. Das Sätzchen endet mit der tonischen Harmonie und hat also einen Ganzschluß. — In Beisp. 299ª finden wir die Subdominant- und Tonicaharmonie. — Beide Schlußformeln haben einen sehr verschiedenen Charakter. Die bei 298 hat einen erregenden, die bei 299ª einen ruhigen, weichen, milden Charakter. Man hat erstere Schlußformel, weil sie insbesondere in sogenannter weltlicher Musik vorkommt, profane oder auch authentische Cadenz, letztere aber, die man ihres sanfteren Ausdrucks wegen als der Kirche insbesondere angehörig ansahe, Kirchen-Schluß oder plagalische Cadenz genannt. So viel ist allerdings wahr, daß man mit dem sogenannten plagalischen Schlusse einen Choral (auch wohl ein Kirchenpräludium) am besten abschließt; wohl darum, weil der sanfte Charakter dieser Schlußformel dem Charakter des Chorales allerdings mehr entspricht, als der Charakter der authentischen Cadenz; dann aber gewiß auch deßhalb, weil bei dieser Cadenz der letzte Ton der Choralmelodie ungestört liegen bleiben kann. Im authentischen Schlusse treten in der Oberstimme noch neue Töne auf, und es wirkt immer störend auf den Hörer ein, wenn er bemerkt, daß die Orgel die Stimme, die er mitsang, nicht in vollkommner Ruhe läßt. — Bei 299ᵇ, ᶜ finden wir ausgebildetere plagalische Schlüsse.

Auffallend ist es, daß in 299ᵇ u. ᶜ der Dominantseptaccord der Tonart der Subdominante auftritt, ohne daß sich diese Tonart uns aufprägt; ja, daß sogar diese der Haupttonart fremde Harmonie eben diese Haupttonart mit abschließen hilft. Wie also die Septharmonie der Wechseldominante, so entrückt uns auch der Septaccord der Tonica die herrschende Tonart nicht sobald. —

Ueber die Schlußformeln von 300 bis 305 hier nur noch einige

Digitized by Google

Bemerkungen. In 300 finden wir zwei Trugschlüsse eingewebt: G^7-a u. d^7-C. In 301 kommt der ausweichende Trugschluß G^7-E vor, der in die Schlußformel eine vorübergehende Ausweichung nach a-moll einführt. In 302ᵉ finden wir einen Trugschluß von G^7 nach As. Auf As-dur, der C-dur-Tonart sehr fremd, folgt der übermäßige Sextacc. von D. Es ist dieser dem Klange nach gleich dem Hauptseptacc. von As. Der genannte überm. Sextacc. wird aber sogleich als eine Harmonie auf D, der Wechseldominante von C gefühlt. Mittelst eines Trugschlusses werden wir nach diesem Accorde wieder in die tonische Harmonie geleitet. Der Schüler merke sich diesen Rückweg aus der As-Harmonie in die tonische C. — In 303 hätte im 4. Takte die Altstimme auch es behalten können; es würde dann in diesem Takte die der Haupttonart fremde Harmonie c-moll aufgetreten sein. es würde hier, ohne der C-dur-Tonart Eintrag zu thun, haben liegen bleiben können, weil es zuvor im überm. Sextaccorde von D, und gleich nachher wieder im kl. Nonenaccorde von D vorkommt. Im 5. Takte tritt ja dann der C-dur-Accord ohnehin auf.

(Die Schlußformeln von 300 bis 305 möge der Sch. genau zergliedern und jede wenigstens in den bekanntern Tonarten einspielen.)

b) Die Halbcadenz.

§. 196.

In Beisp. 306ᵃ schließen die Harmonieen G, C das Sätzchen ab. Die Dominanth. G-dur steht auf leichter, die tonische Harmonie C-dur auf schwerer Taktzeit. In 306ᵇ sind die letzten Harmonieen C-dur und G-dur. Hier steht die tonische Harmonie C-dur auf leichter, die Dominanth. G-dur, die Schlußharmonie des Sätzchens, auf schwerer Zeit. Das Sätzchen endet also mit der Dominantharmonie. Da diese auf schwerer Taktzeit auftritt, so gewinnt sie eben dadurch an Gewicht. Ein solcher Schluß auf der Dominante heißt nun, da er das Gemüth nicht vollkommen beruhigt, sondern Fortsetzung erwarten läßt, ein Halbschluß, eine Halb-Cadenz. Siehe noch die Beispiele 306ᶜ.ᵈ.ᵉ. In allen diesen Beispielen bilden eigentlich nur die beiden letzten Harmonieen die Cadenz. — Wenn dem Schlusse auf der Dominante mehr Halt und Festigkeit verliehen werden soll, so läßt man die Wechseldominante noch mit auftreten. Man sehe und spiele Beisp. 306ᶠ.

Digitized by Google

c) Die figurirte oder verzierte Cadenz.

§. 197.

In dem Beispiele 307 folgt nach der Halbcadenz auf der G-Harmonie eine sogenannte Passage. Eine solche Passage, mit der man häufig den Schluß eines Tonstückes ausschmückt, nennt man figurirte oder verzierte Cadenz. Eine figurirte Cadenz besteht entweder aus freien Gängen oder sie verarbeitet ein Motiv des Tonstückes. Gewöhnlich leitet sie mit einen Triller in die Fortsetzung des Tonstückes über.

Anwendung der Trug- und vermiedenen Cadenzen in den Choralbearbeitungen.

§. 198.

Wir können von nun an auch Trug- und vermiedene Cadenzen in unseren Choralbearbeitungen anwenden, doch wird ihre Anwendung in einfachen Choralbearbeitungen immer nur sparsam geschehen dürfen. —

In dem Chorale: Sei Lob und Ehr ꝛc. (Beisp. 254) kann man die 1. Strophe mittelst eines Trugschlusses so abschließen, wie Beisp. 308ª zeigt. Durch Anwendung des Trugschlusses D^7-e an besagter Stelle gewinnen wir zugleich eine bessere Stimmenführung für den Baß. Der Tonschritt G cis im 4. Takte in 254 macht sich immer etwas holpricht; obgleich der Eintritt des cis sich dadurch mildert, daß der vorige Ton Schlußton der ersten Strophe ist, cis aber Anfangston der neuen Strophe. — Vom 6. zum 7. Takte (in 254) finden wir schon einen Trugschluß vor: E^7 löst sich da trugschlüssig nach fis-moll auf. — In dem Chorale: Herr Jesu Christ ꝛc. (s. 253) können wir im 5. Takte D^7 trugschlüssig nach e-moll auflösen. Siehe Beisp. 308ᵇ. Die dritte Strophe nach 308ᶜ, also mit dem Trugschlusse A^7-h, zu enden, klingt fremd. Warum aber? — Antwort: diese Strophe modulirt zum Schlusse nach D-dur; es liegt darum viel näher, die Strophe mit der beruhigenden tonischen Harmonie der neuen Tonart abzuschließen, als mit dem h-moll, der 6. leitereignen Harmonie dieser Tonart. Wenn aber D-dur die Haupttonart wäre, dann würde dieser Trugschluß weniger auffallen. Wenn der letzte Vers eines Liedes gesungen wird, so führt man am Schlusse des Chorales den Trugschluß V^7-vi um deßwillen gern ein, weil sich an die sechste leitereigne Harmonie sehr bequem

Digitized by Google

und befriedigend der Choralschluß (die plagalische Cadenz) anschließen läßt. Verbinde Beisp. 308[d] mit der letzten Strophe des Chorales bei 253! — In ähnlicher Weise kann man auch in Moll einen Choral enden, wenn es sonst die letzte Strophe zuläßt. Siehe die letzte Strophe von: O Traurigkeit ꝛc. (Beisp. 262) bei 308[e]. Doch fällt in Moll der Trugschluß D⁷-Es schon mehr auf, als in 308[d] D⁷-c. Wir werden immer unser Gefühl entscheiden lassen müssen, ob ein solcher Trugschluß dem Charakter eines der Bearbeitung vorliegenden Chorales angemessen ist oder nicht. — Man spiele nun den Choral: Wir glauben all ꝛc. (Beisp. 257), und hier die dritte Strophe so, wie sie bei 308[f] steht. Wie plump nimmt sich hier der Trugschluß G⁷-As aus!*) — Hier wird eine Dominantseptharmonie, und zwar nicht die der Haupt-, sondern einer Nebentonart, trugschlüssig in eine der Haupttonart sehr fern liegende Harmonie übergeführt. Eher könnte man, und besonders am Schlusse eines Chorales, den Dominantseptacc. der Haupttonart in den eine halbe Tonstufe höher liegenden Dreiklang auflösen. So fällt in 308[g] der Schluß der letzten Strophe des Chorales: O Gott du ꝛc. (Beisp. 259) aus B⁷ in's Ces-dur. Die Harmonieen Es⁷-as führen zur tonischen Harmonie Es zurück. Obgleich aber der Trugschluß B⁷-Ces der Es-Tonart weit näher liegt, als in 257 der Trugschluß G⁷-As der F-Tonart, so nimmt er sich doch immer auch sehr befremdend aus.

Bei 308[h] ist die erste Strophe des Chorales: Nun danket alle ꝛc. (s. 251) so bearbeitet, daß eine Cadenzvermeidung vorkommt. — Häufig macht man, wenn ein Lied zu Ende gekommen und also der Choral ganz abgeschlossen wird, die Cadenzvermeidung V⁷ I⁷. Siehe den Abschluß des Chorales: Herr Jesu Christ ꝛc. (Beisp. 253) bei 308[i]. —

Bemerk. f. d. Unterr. Von jetzt an möge der Sch. Trugschlüsse und vermiedene Cadenzen in seinen Choralbearbeitungen mit anbringen, aber nur da, wo es wirklich zulässig ist. Das Gefühl des Sch. wird bald entscheiden, welche von den möglichen Trugschlüssen und Cadenzvermeidungen in einer Choralbearbeitung angewendet werden können. Eine gute Uebung ist es aber, wenn er auch die Trugschlüsse und vermiedenen Cadenzen (etwa durch Buchstaben) mit anmerkt, die die Melodie an sich zulassen würde. —

*) Der Verfasser hat einen (in einer Residenzstadt angestellten) Organisten gekannt, welcher stets die 3. Strophe obigen Chorales (Wir glauben all ꝛc.) mit dem Trugschlusse in 308[f] abschloß. Der Mann hatte viel Fingerfertigkeit; ob aber auch ein ausgebildetes musikalisches Gefühl?

Digitized by Google

Praktische Arbeiten.

Choralbearbeitungen für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

§. 199.

Wir haben bis jetzt Choräle zwar vierstimmig, aber nicht für vier bestimmte Singstimmen, sondern nur für die Orgel ausarbeiten lassen. Wenn wir nun jetzt von dem Schüler fordern, Choräle vierstimmig für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen zu bearbeiten, so setzen wir ihm für die Unter- und die Mittelstimmen gewisse Schranken; denn nun muß er jede dieser Stimmen sich in ihren Grenzen bewegen lassen. Der Baß bewegt sich aber im Raume von G bis $\overline{d}$; der Tenor innerhalb der Töne c bis $\overline{g}$; der Alt innerhalb der Töne g bis $\overline{d}$; der Sopran innerhalb der Töne $\overline{c}$ bis $\overline{g}$. Dieß ist im Allgemeinen der Tonumfang jeder der genannten Stimmen. Betreffenden Falls kann freilich die eine oder andere Stimme diese Schranken um einen oder einige Töne überschreiten. — Beisp. 309 zeigt nun einen für oben genannte Stimmen gesetzten Choral*). Der Schüler möge ihn betrachten und auswendig lernen, wobei er bei jeder Stimme seine Aufmerksamkeit darauf richtet, ob sie sich in den oben bestimmten Grenzen hält. —

Choralbearbeitungen für vier Männerstimmen.

§. 200.

Weit enger, als bei den Choralbearbeitungen für zwei Frauen- und zwei Männerstimmen (also für gemischten Chor), sind uns die Grenzen bei Choralbearbeitungen für vier Männerstimmen gesetzt, da sich hier vier Stimmen in den Grenzen bewegen, in denen sich bei den Bearbeitungen für gemischte Stimmen zwei Stimmen bewegen können. Man setzt, um für die untern Stimmen Raum zu gewinnen, Choräle für Männerstimmen in der Regel eine Secunde oder wohl gar eine Terz höher, als sie sonst stehen. Hat die Melodie schon sehr hohe Töne (wie: Wachet auf, ruft ꝛc.), dann geht das freilich nicht. — In diesen Arbeiten kommt es besonders da, wo die Melodie tiefe Töne hat, häufig vor, daß zwei

*) Aus einem noch ungedruckten Choralbuche von dem Königl. Sächs. Hoforganist Joh. Schneider.

Digitized by Google

Stimmen auf einige Zeit zusammen gehen müssen; ferner, daß zum Schluß einer Strophe alle Stimmen in einem Tone zusammenkommen. Zuweilen überschreiten sich auch stellenweis die Stimmen. — Man betrachte nun die Choräle von Beisp. 310 bis 312. Die ersten beiden Choräle sind aus „Naue's evangel. Choralbuche, für vier Männerstimmen eingerichtet"; der letzte, der durchweg vier selbständige Stimmen hat, ist von dem Seminar-Oberlehrer Karow*).

Der Sch. bearbeitet nun eine Anzahl Choräle für Männerstimmen. Wenn die Arbeiten des Sch. von Seiten des Lehrers durchgesehen und mit dem Sch. besprochen worden sind, so kann man nun die betreffenden Choräle nach Naue's oder — wenn einer von den in unten genanntem Werke Karow's befindlichen Choräle aufgegeben worden — nach Karow's Bearbeitung betrachten und singen lassen. Daß die Schüler eine Anzahl solcher Choräle, von Meisterhand gesetzt, betrachten und singen, ist durchaus nöthig. —

Choralbearbeitungen für vier Frauen- oder Kinderstimmen.

§. 201.

Für Choralbearbeitungen für vier Frauen- oder Kinderstimmen haben wir im Allgemeinen denselben Tonumfang, wie für Choralbearbeitungen für Männerstimmen; nur bewegt sich jede Stimme in einer höheren Octave. Da bei Kinderstimmen die tiefern Töne etwas matt klingen, die höhern dagegen voller von ihnen herausgebracht werden, so setzt man Choräle für Kinderstimmen in der Regel auch höher, als sie sonst stehen. Beisp. 313 zeigt den Choral: Nun danket alle Gott, für vier Kinderstimmen, in der Tonart B-dur gesetzt. Gewöhnlich geht er aus G-dur. —

Bemerk. f. d. Unterr. In den in §. 199—201 angezeigten praktischen Arbeiten übt sich der Sch. so lange, bis uns der nebenhin laufende theoretische Unterricht in den Stand gesetzt haben wird, andere Arten contrapunktischer Aufgaben stellen zu können.

*) 26 Choräle aus allen Tonarten für zwei Tenor- und zwei Baßstimmen, besonders zum Gebrauch in Schullehrer-Seminarien und Gymnasien ausgesetzt. Von C. Karow. Berlin bei Trautwein. Sehr zu empfehlen. —

Digitized by Google

Neunter Abschnitt.

Von den harmoniefremden Tönen; von durch harmoniefremde Töne entstandenen mehrdeutigen Zusammenklängen; von musikalischen Manieren, soweit solche auf der Anwendung von Nebennoten beruhen.

Einleitung.

§. 202.

Wenn ein Ton Glied einer Harmonie ist, so heißt er ein harmonischer Ton, eine harmonische Note. Ein Ton aber, der zwar mit Tönen einer Harmonie auftritt, aber nicht Glied dieser Harmonie ist, heißt ein harmoniefremder Ton, eine harmoniefremde Note. So sind in 314ª die Töne des ersten Zusammenklanges alle harmonische Töne (c Grundton, e Terz ꝛc.). In der Oberstimme folgt nach c der Ton h. Der Zusammenklang c e g h könnte zwar der gr. Septacc. von C sein, und dann wäre h allerdings ein harmonisches Intervall. Hier aber wird der genannte Zusammenklang nicht als Septacc. behandelt; er ist nicht Septharmonie. h ist eine nebeneingekommene Note, ein harmoniefremder Ton, der sich zu den Tönen des C-Dreiklanges auf kurze Zeit gesellt und dann wieder in einen Ton dieses Dreiklanges übergeht. So sind alle mit einem schrägen Strich (⁄) überschriebene Noten der Oberstimme in 314ª der unter ihnen liegenden C-Harmonie fremd. — In 314ᵇ ist der Ton h im 1. Takte auch ein harmoniefremder Ton; er ist nicht Glied des unter ihm befindlichen F-Accordes — So sind auch c in G^7-Acc. des 2. Taktes in 314ᵇ, und f im C-Acc. desselben Taktes harmoniefremde Töne. — Der Name „harmoniefremde Töne" zeigt deutlich an, daß also benannte Töne nur als harmoniefremde Töne erkannt werden, wenn sie in Harmonieen vorkommen. So können die Töne c d e an sich weder harmoniefremde noch harmonische genannt werden. Wenn nun aber c im C-Acc., d im G-Acc., e im C-Acc. vorkommt, so ist jeder Ton ein harmonischer; wenn c im G-Acc., d im C-Acc., e im G-Acc. vorkommt, so ist jeder ein harmoniefremder. — Harmoniefremde Noten nennt man auch Nebennoten. In Beisp. 314ª geht jeder harmoniefremde Ton in einen

Digitized by Google

harmonischen über. Die harmoniefremde Note liegt aber der harmonischen nahe, sie ist einer ihrer Nachbartöne, sie liegt neben ihr; darum eben heißen nun auch genannte Noten Nebennoten. Wir bemerken sogleich, daß die Nebennoten oder die harmoniefremden Töne abhängige sind; sie äußern sehr merklich ein Streben, in einen andern Ton überzugehen, d. i. sich aufzulösen; sie sind also dissonirende Töne. Der Ton nun, an den sie sich anlehnen, in den sie überzugehen streben, heißt ihre Hauptnote; sie selbst sind Nebennoten von den Hauptnoten. Wenn das Wort „Nebennote" dem Worte „Hauptnote" entgegengesetzt wird, so deutet die Bestimmung „neben" nicht sowohl auf das räumliche Verhältniß der harmoniefremden Note zur harmonischen, als vielmehr darauf, daß die harmoniefremde Note der Hauptnote untergeordnet, von dieser abhängig ist. —

Bei harmoniefremden oder Nebennoten ist das insbesondere ein Gegenstand von Wichtigkeit, ob sie frei eintreten, oder aber ob sie schon vorher in der Stimme, in der sie auftreten, als harmonische Töne vorhanden waren. Das letztere ist der Fall in 314[b] im 2. Takte mit dem Tone c im G^7-Acc., und mit f im C-Accorde. Eine so eingeführte Nebennote heißt eine vorbereitete Nebennote oder ein Vorhalt; eine frei eintretende Nebennote aber heißt eine unvorbereitete Nebennote. —

Die unvorbereiteten Nebennoten stehen nun entweder auf leichterer Taktzeit, als ihre Hauptnoten, oder auf schwererer. In 314[a] ist h Nebennote zu c; c hat aber mehr rhythmisches Gewicht als h. In 314[b] ist h im 1. Takte Nebennote zu a; a hat aber weniger rhythmisches Gewicht als h. Eine Nebennote, die auf leichterer Taktzeit steht, als ihre Hauptnote, heißt in der Kunstsprache ein Durchgang, eine Durchgangsnote; eine Nebennote, die auf schwererer Taktzeit steht, als ihre Hauptnote, wird eine Wechselnote genannt. Bei der Wahl des Kunstausdruckes „Durchgang" schwebten den Alten sicher zuerst Beispiele wie 314[c] vor, wo die Oberstimme von dem harmonischen Tone c durch d in den neuen harmonischen Ton e geht; von e aber wieder durch f in den harmonischen Ton g. In 314[d] wird der Nebenton a freilich nicht von zwei harmonischen Noten eingeschlossen. Hier muß man sich die Sache so vorstellen: die Oberstimme sollte mit g beginnen; es gefällt ihr aber, durch einen andern, oder von einem andern Tone her auf g zu kommen; sie tritt mit dem Tone a auf,

Digitized by Google

einem Nachbartone der harmonischen Note $\overline{\overline{g}}$, auf die es eigentlich abgesehen war. Man kann jede nicht-harmonische Note, durch welche man in eine Hauptnote geht, einen Durchgang nennen. Die Kunstsprache gebraucht indeß das Wort „Durchgang" nur für Nebennoten leichter Zeit, während sie Nebennoten schwerer Zeit Wechselnoten nennt. (314ª zeigt Durchgänge, 314ᵇ eine Wechselnote.) — Der Ausdruck Wechselnote deutet darauf hin, daß bei dieser Nebennote ein gewisser Wechsel, ein Austausch stattgehabt habe. Bei der Wahl dieses Kunstausdruckes mochte man von der Vorstellung ausgehen, daß ursprünglich der harmonischen Note das Recht zustehe, auf besserer Taktzeit zu stehen, als ihre Nebennote; daß sie aber diesen Platz zuweilen der Nebennote einräume und so gleichsam mit dieser in Bezug auf den gewichtigern Platz einen Tausch eingehe. — Auf den Ausdruck „Vorhalt" für „vorbereitete Nebennote" mochte die Wahrnehmung führen, daß eine Stimme, indem sie einen zuvor harmonischen Ton in einer neuen Harmonie als Nebenton forthält, dem Hörer das harmonische Intervall, in das die zurückgehaltene Nebennote überzugehen strebt, gleichsam vorenthält. — Die Ausdrücke „Nebennoten", „harmoniefremde Töne" verhalten sich zu den Ausdrücken „unvorbereitete und vorbereitete Nebennoten" wie Gattungs- zu Artbegriffen. Unterarten unvorbereiteter Nebennoten sind: Durchgänge und Wechselnoten. —

Der Zusammenklang auf dem 3. Viertel des 1. Taktes von 314ª sieht aus wie der kl. Septacc. von d; $\overline{\overline{c}}$ ist aber Nebennote zu $\overline{h}$, und also der fragliche Zusammenklang Septaccord von g mit einer eingewebten harmoniefremden Note. Zusammenklänge nun, die den Noten nach bestimmte Accorde sein könnten, ohne daß sie es dem Zusammenhange nach sind, heißen Scheinaccorde. Scheinaccorde entstehen insbesondere häufig durch Nebennoten, und wir werden deßhalb auch diesem Gegenstande unsere Aufmerksamkeit zu schenken haben. —

So übersehen wir denn nun schon jetzt im Allgemeinen, was in diesem Abschnitte abgehandelt werden wird. Wir werden zu handeln haben:

A) von den unvorbereiteten Nebennoten;
B) von den Vorhalten;

Digitized by Google

C) von Scheinaccorden, die durch Nebennoten entstehen. Hieran werden wir anschließen

D) Betrachtung musikalischer Manieren, insoweit sie auf Anwendung harmoniefremder Töne beruhen.

A) Durchgänge und Wechselnoten.

1) Durchgänge und Wechselnoten in ihrem Verhältniß zu ihren Hauptnoten in Bezug auf Richtung und Entfernung. Leitereigne und leiterfremde, nothwendig und willkürlich angenäherte Nebennoten.

§. 203.

In 315ª sind die Töne d, f u. h Nebennoten, und zwar leichte Nebennoten oder Durchgänge. Die Note, in die eine Nebennote übergeht, ist — wie wir wissen — ihre Hauptnote. In 315ª im 1. u. 2. Takte ist also für d die Note e, für f die Note g, für h die Note c Hauptnote; im 3. u. 4. Takte ist e für f, c für d Hauptnote. Eine Nebennote kann also in eine höher oder in eine tiefer liegende Hauptnote übergehen; oder die Nebennote kann unter oder über ihrer Hauptnote liegen. — In 315ᵇ kommen die Töne d, f u. h wieder als Nebennoten vor; hier aber auf schwerer Zeit, folglich als Wechselnoten. — In 316ª sind die Töne h, d, gis Durchgangs-, in 316ᵇ Wechselnoten.

Bemerkung. Die Durchgänge wollen wir durch einen schrägen Strich (/), die Wechselnoten durch ein kleines Kreuz (+) bezeichnen.

Sehen wir auf die Entfernungen, in denen hier die Nebennoten von ihren Hauptnoten stehen, so bemerken wir, daß einige eine große, einige eine kleine Secunde von dieser abstehen. Ob eine Nebennote um mehr als eine große Secunde von ihrer Hauptnote abstehen dürfe, werden wir in der Folge sehen. Hier bemerken wir nur noch, daß eine Nebennote sich um so inniger an ihre Hauptnote anschließt, je näher sie dieser steht. —

Alle Nebennoten in 315 u. 316 sind leitereigne, der Tonart des Sätzchens angehörige. In 317ª sind die Töne dis und fis auch Nebennoten, aber nicht leitereigne, sondern leiterfremde, oder, da sie durch chromatische Erhöhung ihren Hauptnoten angenähert worden, genäherte Nebennoten. Siehe auch Beisp.

Digitized by Google

317b. In 318a u. b ist nur dis eine angenäherte Nebennote. Der Ton gis ist, wie wir wissen, in a-moll ein leitereigner. —

Die Annäherung einer Nebennote an ihre Hauptnote ist in vielen Fällen willkürlich, in manchen nothwendig. Im 1. Takte des Beisp. 317a, wie auch im 1. u. 2. Takte von 317b, kann man ohne Weiteres statt dis u. fis auch d und f spielen. Man spiele aber im 3. Takte bei 317a einmal f u. d statt fis u. dis, und man wird sogleich fühlen, daß hier die Töne fis u. dis stehen müssen; daß also die Annäherung der genannten Nebennoten hier eine nothwendige ist. Auch in 317b u. in 318a u. b finden wir Nebennoten, die nothwendige Annäherung haben. (Welche sind es? —) Wir nannten die Nebennoten dis u. fis im 1. Takte des Beisp. 317a willkürlich angenäherte; statt ihrer können auch die Töne d u. f stehen. In 317c schreitet die Melodie von c bis g auch stufenweis fort, und man könnte glauben, daß die Annäherung hier gleichfalls willkürlich sei. Da aber der Ton c staccirt gespielt wird, und also abgerissen von der folgenden Note dasteht, so verlangt die Nebennote dis einen engern Anschluß an e, und darum hat dis auch hier nothwendige Annäherung. — Es kann auch der Fall eintreten, daß in dem melodischen Gange c dis e fis g, wie er sich in 317c findet, die Töne dis u. fis aus noch andern Gründen (höherer Kunstrücksichten wegen) angenähert sein müssen, und dann ist ihre Annäherung auch eine nothwendige. — In 319 finden wir den Durchgang g. Dieser Ton ist in a-moll leiterfremd. Nehmen wir einmal gis statt g, so fühlen wir sogleich, daß sich gis als Nebennote nicht an f anschließen kann; die Nebennote stünde dann der Hauptnote zu fern. Wir werden in der Folge auch an andern Beispielen sehen, daß die Nebennote von ihrer Hauptnote nicht über eine große Secunde entfernt sein darf; ja in gewissen Fällen — nämlich allemal da, wo eine Nebennote nothwendige Annäherung hat — darf sie nicht einmal über eine kleine Secunde von ihr abstehen. Der Ton g in 319 ist ein leiterfremder, ein erniedrigter. (Wenn er kein ♮ hat, so kommt das daher, weil man herkömmlicher Weise in a-moll nichts vorzeichnet.) —

Durch die chromatische Annäherung der Nebennoten an ihre Hauptnoten kommen oft seltene melodische Fortschreitungen zum Vorschein. So geht in 317a die Oberstimme von c in die über-

Digitized by Google

mäßige Secunde dis; später geht sie von c in die kleine Unterquinte fis hinab, von g in die verminderte Unterquarte dis. Wenn sonst in vielen Fällen solche Fortschreitungen zu verwerfen sind, so haben sie doch hier gar nichts Auffallendes und Unangenehmes. Sänger und Hörer fühlen nämlich diese Nebennoten hier sogleich als Nebennoten und schließen sie darum unwillkürlich an ihre Hauptnoten an. Indem diese dem Sänger lebhaft vorschweben, sind ihm die schwierig scheinenden Intervalle leicht zu treffen, dem Hörer aber leicht aufzufassen. —

2) Nebennoten ersten und zweiten Grades.

§. 204.

In dem Beispiele 320ª ist der Raum von g bis c durch zwei unmittelbar aufeinander folgende Nebennoten (Durchgänge) ausgefüllt. Im 2. Takte beziehen sich diese Durchgänge beide auf die Hauptnote c. An dieß c schließt sich h zunächst an; a schließt sich zunächst an h an. h ist offenbar der wichtigere Durchgang. Sollten wir eine von beiden Nebennoten weglassen, so müßte a wegbleiben. Spielt man in 320ª im 2. Takte in Achteln: g a c; so fühlt Jedermann, daß sich a als Nebennote nicht an c anschließen kann. a kann zwischen g und c nur stehen, wenn h folgt; es ist von h abhängig. — Der Durchgang nun, welcher der Hauptnote am nächsten steht, wird Nebennote ersten Grades (in 320ª im 2. Takte h), der aber, welcher sich zunächst auf eine Nebennote und durch diese erst auf die Hauptnote bezieht, wird Nebennote zweiten Grades genannt. In 320ª im 2. Takte ist also a Nebennote zweiten Grades; h ist, obgleich selbst Nebennote, für a Hauptnote, aber — da es eben selbst Nebennote ist — Hauptnote untergeordneten Ranges.

Im 3. Takte des Beisp. 320ª ist der Raum von c bis g durch die beiden Nebennoten h a ausgefüllt worden. Hier bezieht sich a zunächst, h aber durch a auf die Hauptnote g. Der Durchgang h könnte hier ausgelassen werden; wenn aber h gespielt wird, dann darf hier a nicht fehlen. (Man spiele an besagter Stelle für c h a g in Achteln: c h g ꝛc.) An dieser Stelle ist nun a Durchgang ersten, h Durchgang zweiten Grades.

Digitized by Google

Bei 320b ist im 2. Takte der Raum von der Quinte e zur Octave a durch die zwei Nebennoten fis u. gis ausgefüllt worden. Hier ist gis Nebennote ersten, fis Nebennote zweiten Grades von a.

Wenn nun aber früher gezeigt worden, das fis in a-moll ein leitereigner Ton ist; sollte dann in unserm Beispiele nicht besser das leitereigne f stehen? — Der Ton fis ist hier, wie gesagt, ein sich zunächst auf die Nebennote gis beziehender Durchgang; gis ist also für fis Hauptnote. Nun darf aber eine Nebennote nicht über einen ganzen Ton von ihrer Hauptnote entfernt sein. Spielen wir einmal in 320b statt e fis gis a: e f gis a, so fühlen wir sogleich, daß sich f nicht an den, eine übermäßige Secunde höher liegenden Nebenton gis anschließt*). Es muß darum das leitereigne f der nächsten Hauptnote (gis) genähert werden. Solche Annäherung ist hier, wie sonst oft, eine nothwendige. —

Wenn wir nun auch im 3. Takte bei 320b gis u. fis als Durchgänge zwischen der Octave a und der Quinte e nähmen, so wäre allerdings keine Nebennote von ihrer (nächsten) Hauptnote über einen ganzen Ton entfernt. Beide Töne aber klingen in 320b im 3. Takte befremdend. Der Grund liegt in Folgendem. Die beiden Nebennoten g und f beziehen sich auf die Hauptnote e. f steht dieser Note am nächsten. Hier f zu erhöhen, dafür ist kein Grund vorhanden; es will im Gegentheil — wie man deutlich fühlt — gern in der nächsten Nähe seiner Hauptnote bleiben. Da nun abwärts gis Nebennote zweiten Grades und ein von f abhängiger Nebenton ist, so muß eben dieses gis sich seiner Hauptnote nähern, sich also erniedrigen lassen. So nähert sich also, aufwärts gehend, das f dem gis, abwärts gehend, das gis dem f. —

Nach dieser Auseinandersetzung wird man das Beispiel 320b mit der frühern Theorie über die Molltonleiter, nach welcher f und gis in a-moll leitereigne Töne sind, nicht im Widerstreit finden. Die in 320b befindliche a-Tonleiter hat zwar aufwärts fis, gis, abwärts g, f; fis ist aber ein angenäherter Ton zu gis, g zu f. Wollte man aber g und fis als Töne ansehen, die mit f und gis der a-Molltonleiter wesentlich angehörten, so müßten nothwen-

*) Ein geehrter Recensent der ersten Auflage unserer Compositionslehre schien den Verfasser so verstanden zu haben, als ob er den melodischen Fortschritt f gis und gis f verwerfe. Daß dem nicht so sei, zeigt schon unsere Darstellung der Lehre der Molltonleiter. Man sehe auch §. 205. —

Digitized by Google

dig auch die Töne fis und dis im 3. und 4. Takte des Beispiels 317a. b, die dort für f u. d stehen müssen, der C-Tonleiter als wesentliche Töne zugehören. — So ergibt sich denn, daß die bekannte Regel der Alten in Betreff der Molltonleiter nicht haltbar ist. Wollte man jener Regel wirklich buchstäblich nachkommen, so wäre Beispiel 320c, in dem die Oberstimme, sobald diese von der Quinte aus sich nach oben wendet, die große Sexte, sobald sie sich von der Octave aus nach unten wendet, die kleine Septime hat, ganz richtig. Man spiele es aber und — höre. Heftig verlangt hier das beleidigte Gefühl statt fis f, statt g gis. —

In dem Beisp. 320d finden wir zwischen c und e drei Nebennoten. Wenn wir annehmen, daß sich dis zunächst, d durch dis, cis durch d u. dis auf e bezieht, so wäre dann dis Nebennote ersten, d Nebennote zweiten, cis Nebennote dritten Grades zu e. Wir sehen aber am einfachsten d u. dis als Nebennoten ersten, cis als Nebennote zweiten Grades an. Denken wir uns, es sollte zwischen c u. e nur ein Durchgang stehen, so könnte d oder dis genommen werden. d ist Nebennote ersten Grades. Dasselbe erleidet hier eine Annäherung an e, und dis gilt dann auch noch als Nebennote ersten Grades. Nach dieser Auffassung wird dann cis zur Nebennote zweiten Grades. —

3) Beispiele mit Nebennoten von besonderer Art.

§. 205.

Das Beisp. 321 zeigt uns Fälle durchgehender Nebennoten, die zum Theil der Theorie des vorigen §. zu widersprechen scheinen, zum Theil aber auch zeigen, wie tief das Gesetz, nach welchem eine Nebennote nicht über eine große Secunde von ihrer Hauptnote entfernt sein darf, in der Natur begründet ist.

Wir betrachten vorerst die auf dem 2. Viertel in 321a befindlichen Töne a gis fis e. Diese Figur wird zum Dominantseptacc. der a-moll-Tonart gespielt. Daß hier gis steht, kann nicht auffallen, da ja dieser Ton Terz des Dominantseptacc. ist. Wohl aber muß es für den Augenblick befremden, daß auf gis fis und nicht f folgt. Ist doch f leitereigen in a-moll; auch schließt es sich inniger an e, seine Hauptnote, an. Gottfr. Weber spricht sich

Digitized by Google

über diesen Fall so aus: „Der Stimmenschritt vom leitereignen gis zu f würde eine übermäßige Secunde messen, welche sich hier um so weniger fließend ausnähme, da eine solche Zwischennote f zwischen gis und e, gleichsam ganz unsymmetrisch, gar nicht in der Mitte zwischen beiden Tönen, sondern dreimal so weit von gis als von e gelegen wäre. Eine Stimme, welche solchergestalt fortschritte, würde so zu sagen gleichsam holpernd von gis zu f herabfallen; und um diesen Mangel an Glätte und Rundung zu vermeiden, ist es am Ende doch besser, statt des Tones f, lieber fis zwischen gis und e zu setzen." Das Ohr hört hier, damit die an sich allerdings etwas holprichte melodische Wendung vermieden werde, lieber das leiterfremde fis, als das leitereigne f. Indeß können doch auch Fälle vorkommen, in denen der Fortschritt gis f zulässig, ja wohl gar geboten ist. Wir betrachten aber Beisp. 321 erst noch weiter. In diesem Beispiele muß uns auch auffallen, daß zum a-moll-Accorde in der Oberstimme die Töne gis und fis als Nebennoten genommen werden. Sollten nicht hier g und f stehen? — Nachdem das Ohr vorher schon die Figur a gis fis e gehört und sich gleichsam mit derselben vertraut gemacht hat, läßt es sich dieselbe nun auch mit untergelegtem a-moll-Accorde gefallen. Da aber a gis fis e sogar noch ein Mal wiederkehren, so würden auch deßhalb die Töne a g f e (auf dem 3. Viertel) sehr auffallen. — Durch das über 321[a] Gesagte hat auch 321[b] seine Erklärung gefunden. —

Es können indeß, wie schon angedeutet worden, auch Umstände eintreten, die, ungeachtet des übermäßigen Secundenschrittes, einen Forschritt aus dem gis ins f geradezu fordern. Zum Beleg diene 321[c]. Hier singt die Oberstimme in Sechzehntheilen: f e d c h a gis. gis ist die Schlußnote des hier befindlichen melodischen Ganges. Dieser Gang wiederholt sich nun buchstäblich in tieferen Tönen; und was ist da natürlicher, als daß er den charakteristischen Tonschritt f e genau wieder bringe. Daß hier nicht fis genommen werden kann, fühlt man sogleich. (Man spiele einmal fis.) Da sich hier gis zu einer andern Tongruppe hält als f, so fällt auch der Sprung von dem gis ins f nicht eben übel auf; man findet Alles so in der Ordnung. —

Digitized by Google

In 321[d] sind g und f auf dem 3. Viertel Nebennoten zu e. g ist angenäherte Nebennote zu f; gis könnte aus bekannten Gründen nicht stehen. Nun liegt aber hier gis im Basse, und es treffen so die Töne gis und g zusammen. Man sollte denken, daß hier, da der Baß gis angibt, auch die Oberstimme gis haben müßte. Aber so tief ist das Gesetz, nach welchem eine Nebennote nicht über einen ganzen Ton von ihrer Hauptnote entfernt stehen darf, in der Natur begründet, daß es sich auch in Fällen, wie der vorliegende, geltend macht. Man könnte freilich sagen: gis u. g liegen hier sehr weit auseinander, und die Entfernung benimmt manchen Zusammenklängen das Herbe, das sie, wenn ihre Töne nahe zusammen stehen, haben. Im 2. Takte des Beisp. 321[d] kommen aber ebenso dis und d zusammen. Diese Töne stehen sich hier schon näher als gis u. g im 1. Takte. Was sollen wir aber zum dritten Takte unseres Beispiels sagen, in dem die Nebennote g mit der harmonischen Note gis zusammentrifft? Und doch muß hier der Alt nothwendig g singen, wie der Sopran von seinem gis nicht lassen kann. Dürfte sich in irgend einem Falle der Nebenton von seiner Hauptnote um mehr als eine große Secunde entfernen, so würde es gewiß hier geschehen. Aber so herbe auch hier der Zusammenklang gis g h e an sich klingt, so unterwirft sich doch das Ohr dem Gesetze der Nothwendigkeit; es duldet g neben gis, weil es g als Nebennote zu f fühlt, die als solche eben grade diese Stelle einnehmen muß.

4) Nebennoten, von denen nicht genau angegeben werden kann, ob sie Durchgänge oder Wechselnoten sind.

§. 206.

Es gibt auch Nebennoten, von denen sich nicht mit Bestimmtheit sagen läßt, ob sie Durchgänge oder Wechselnoten sind. — Beisp. 322 hat im 1. Takte die Nebennote d. Dieß d steht auf leichter Taktzeit und schließt sich an eine auf leichter Zeit stehende Hauptnote an. Es könnte der Umstand, daß die Hauptnote auf der ersten leichten Zeit des Taktes steht, Veranlassung geben, genannte Note als eine schwache Wechselnote aufzufassen. Es müssen aber doch beide leichte Taktzeiten als gleich leichte angesehen werden, und damit fällt jene Auffassung dieser Note von selbst da-

Digitized by Google

hin. Am einfachsten wird man die Nebennoten im 1., 2. und 3. Takte bei 322 als Durchgänge auffassen. Im 5. Takte dagegen, wo wir gegliederte Takttheile finden, sind die mit + bezeichneten Nebennoten offenbar Wechselnoten. — In 323a, b ist die mittlere Note jeder Triole wieder von solcher Beschaffenheit, wie die Nebennoten der drei ersten Takte des vorigen Beispiels. Wir fassen mithin die bezeichneten Töne als Durchgänge auf.

In 324 ist a im 1. Takte eine Wechselnote. Im 2. Takte tritt dieß a auf leichter Zeit wieder als Nebennote auf; es klingt aber auf schwerer Zeit fort, schließt so eine leichte und schwere Taktzeit in sich ein und geht dann in die leichte Hauptnote g über. a hat zwar Accent, aber den bekommt es als Synkope; sonst beginnt es auf leichter Zeit. Es ist nun die Frage, ob dieß a nicht unbedenklich als Wechselnote aufgefaßt werden könne? Dafür ließe sich sagen: „a ist eine schwere Nebennote; zwar hat es sein Gewicht als Synkope, aber schwer ist schwer; diese Nebennote ist nun einmal gewichtiger als ihre Hauptnote.“ Dagegen ließe sich sagen: „a beginnt aber doch auf leichter Taktzeit; daß es Gewicht hat, kommt von der Synkope her, und der Synkopenaccent geht der Nebennote nichts an ꝛc.“ Will man die fragliche Note nicht bestimmt als Wechsel- oder Durchgangsnote auffassen, so nenne man sie schlechthin Nebennote. — Im 3. Takte löst sich die Synkope des zweiten Taktes in zwei Achtel auf. Hier ist das erste a leichte, das zweite a schwere Nebennote.

5) Nebennoten können durch Pausen von ihren Hauptnoten getrennt sein.

§. 207.

In dem Beispiele 325a sind die Nebennoten der ersten sechs Takte von ihren Hauptnoten durch Pausen getrennt. d im 1. Takte geht erst nach einer Achtelpause in seine Hauptnote e über; so f nach der ersten Achtelpause des 2. Taktes nach g u. s. f. Während der Pause erwartet der Hörer mit um so größerer Spannung die Hauptnote. — Bei b ist die Oberstimme des Beisp. 325a dem Anfange nach ohne Pausen dargestellt worden. Man spiele das ganze Beisp. a nach diesem Anfange. Bei c finden wir noch ein Beispiel, in dem zwischen die Nebennoten und ihre Hauptnoten Pausen getreten sind. — Es leuchtet sogleich ein, daß größere

Digitized by Google

Pausen, weil diese eine Nebennote von ihrer Hauptnote zu sehr trennen würden, nicht stehen dürfen. Schon die Beispiele 325a u. b dürfen nicht zu langsam gespielt werden.

6) Eine Nebennote kann in die ihre Hauptnote von der andern Seite umgebende Nebennote über-, und durch diese in die Hauptnote gehen.

§. 208.

In Beisp. 326a ist fis Durchgang zu g. Bevor aber g eintritt, geht fis erst noch in die über dem Haupttone liegende Nebennote a. a geht nun in die ihm und dem fis angehörige Hauptnote. So folgt auch nach der Nebennote h erst noch die Nebennote d, bevor die Hauptnote c eintritt ꝛc. — Widersprechen nun diese Beispiele nicht der Theorie des 204. §., nach welchem eine Nebennote nicht in einen Ton übergehen darf, der um mehr als eine große Secunde entfernt ist? — Allerdings geht hier eine Nebennote in eine andere Nebennote, die von ihr eine kleine Terz entfernt ist; aber die zweite Nebennote ist nicht ihre Hauptnote. Man kann hier nämlich ebensogut aus fis, wie aus a unmittelbar in die Hauptnote g gehen; so wie man auch umgekehrt a fis g spielen kann. In Beisp. 320a konnten wir aber nicht von dem Durchgange a unmittelbar nach c gehen; dort war a von h abhängig, es bezog sich durch h auf c. So ist ja der Unterschied der in Rede stehenden Fälle klar. In 320a ist h Nebennote ersten, a Nebennote zweiten Grades; in 326a sind fis und a einander nebengeordnet, beide Töne also Nebennoten ersten Grades. Daß sie beide ihrer Hauptnote gleich nahe stehen, gehet eben daraus hervor, daß man von jeder unmittelbar in den Haupton gehen kann Daß die eine Nebennote nicht von der andern abhängt, ergibt sich auch daraus, daß man ebensogut aus dem untern Nebentone einer Hauptnote in deren obern Nebenton, wie umgekehrt aus dem obern Nebentone der Hauptnote in deren untern gehen kann. In 326 umgeben die Hauptnote g die Nebennoten fis a, in 326b aber a fis. Man kehre nun in 320a die Nebennoten a h um und spiele also h a c. Geht das?

In 326c u. d wird in Moll dargestellt, was 326a u. b in Dur zeigt. — Beisp. 326e zeigt uns, daß die eine von den beiden Nebennoten, welche eine Hauptnote umgeben, ein Durchgang, die andere eine Wechselnote sein kann.

Digitized by Google

Bemerk. f. d. Unterr. Man lasse bei Betrachtung der Beispiele bei 326 auch angeben, welche Nebennoten angenäherte, welche leitereigne sind; welche nothwendige, welche willkürliche Annäherung haben ꝛc. Dann lasse man auch in den Beispielen 327 bis 329 alle Nebennoten aufsuchen, wobei gleichfalls bestimmt wird, ob die betreffende Nebennote ein Durchgang oder eine Wechselnote, ob sie leitereigen oder leiterfremd ist; und wenn sie Annäherung hat, ob sie nothwendig oder willkürlich angenähert ist. — Jedes dieser Beispiele wird einige Mal ausgearbeitet u. wenigstens in den bekanntern Tonarten eingespielt.

7) Der Ton, der für eine oder zwei Nebennoten Hauptnote ist, kann selbst Nebennote werden.

§. 209.

In dem Beispiele 330ª ist f Nebennote zu e. Bliebe unten der C-Accord liegen, so wäre das folgende e, in das die Nebennote f übergeht, harmonische Note. Es tritt aber mit e unten eine neue Harmonie auf, und nun ist e, in das sich f allerdings noch auflöst, Nebennote zu d. So löst sich also hier eine Nebennote f in eine Hauptnote auf, die durch den Eintritt einer neuen Harmonie selbst zur Nebennote geworden ist. — In 330ᵇ sind die Töne h u. a Nebennoten; ihre Hauptnote ist g. Mit g zugleich tritt aber unten eine neue Harmonie auf, und nun ist es selbst Nebennote. So gehen also hier zwei Nebennoten in eine Hauptnote, die in demselben Augenblicke, in welchem sie die Nebennoten aufnimmt, selbst zur Nebennote wird.

8) Durchgänge und Wechselnoten in zwei und mehr Stimmen zugleich.

§. 210.

In den Beispielen, die wir bis jetzt betrachtet haben, trat immer nur in einer Stimme eine Nebennote auf. Es können aber auch zwei und mehr Stimmen gleichzeitig Nebennoten haben. Man besehe zuvörderst die Beispiele 331 bis 336. Ueber die hier befindlichen Nebennoten und die Art ihrer Einführung ist weiter nichts zu bemerken nöthig; jede Nebennote ist nach den oben entwickelten Gesetzen eingeführt. Hier darum nur noch einzelne Bemerkungen über Einzelnes in den angezeigten Beispielen.

In 331ⁱ dürfen die Nebennoten es u. ges, weil sie sich an tiefer liegende Hauptnoten anschließen, nicht als dis und fis geschrieben werden. —

Digitized by Google

In 335 gehen die beiden Nebennoten dis fis in die obern Nachbartöne ihrer Hauptnoten über. Hier entstehen sogenannte Querstände, die aber durchaus nicht zu vermeiden sind, die aber auch nichts Auffallendes haben. Die Oberstimme singt nämlich fis a, während die Mittelstimme dis f singt. Siehe auch den dritten Takt.

In 336 finden wir sehr viele Nebennoten. An diesem Beispiele können wir recht sehen, welchen großen Gewinn uns die Anwendung der Nebennoten gebracht hat. Welche Menge von Tönen erblicken wir hier in den ersten sechs Takten, und doch liegen dem Beispiele nur zwei Accorde zum Grunde, der C- und G^7-Accord.

In Beisp. 337ª gehen die beiden Oberstimmen in Terzen und Sexten einher. Dem ersten Takte liegt offenbar der C-, dem zweiten der F-, dem dritten der G-Accord zum Grunde. In den Terzen- und Sextengängen selbst sind bald beide Töne Nebennoten, bald nur der eine von beiden. So sind in 337ª im ersten Takte h und d Nebennoten; in dem folgenden Tonpaare a u. c ist nur a, in dem folgenden (g u. h) nur h Nebennote. Das folgende Tonpaar besteht wieder aus zwei Nebennoten, die dann beide in harmonische Töne übergehen. So ein Terzengang, wie der im 1. Takte in 337ª kann erst enden, wenn beide Stimmen harmonische Töne erreicht haben, die der zum Grunde liegenden Harmonie angehören. Von den zwischen dem ersten und letzten Tonpaare liegenden Terzen des angezeigten Taktes ist immer wenigstens ein Ton Nebennote. Siehe auch die Sextengänge im 2. u. 3. Takte. —

Wir besehen nun auch Beispiele, in denen drei und vier Stimmen zugleich Durchgänge haben.

In 341ª finden wir nur harmonische Noten. In 341ᵇ liegen zwischen der d- und G^7-Harmonie drei Durchgänge. An besagter Stelle geht die Oberstimme von f durch e nach d, die Altstimme von d durch c nach h, die Tenorstimme von a durch g nach f. Die Töne e c g, die für sich allein die Bestandtheile des C-Accordes ausmachen, sind besagten Orts Durchgänge. —

In dem 342. Beispiele finden wir mehrmals drei Durchgänge zugleich. Auf dem 2. Viertel des 1. Taktes ist f Durchgang zu e, d zu c, as zu g. (Ist as eine willkürlich oder nothwendig angenäherte Nebennote? — Man spiele einmal a statt as.) Die Töne f d as könnten an sich Bestandtheile der Septharmonie von B, der

Digitized by Google

kl. Nonenharmonie von G, des kl. Dreiklanges von d ꝛc. sein; hier sind sie aber nicht harmonische, sondern harmoniefremde Töne. — Auf dem 4. Viertel finden wir die Durchgänge d h f. d ist Durchgang zu c, h ebenfalls zu c. Hier geht also ein Durchgang von oben und einer von unten in eine Hauptnote über. — (In dem angezogenen Beispiele kommen noch sieben Durchgänge vor; welche sind es? Welche von ihnen sind genäherte Nebennoten? Wie ist der Baß im 1. u. 3. Takte abzuändern, daß die Durchgänge zu harmonischen Noten werden? —)

(Der Sch. suche nun auch in Beisp. 343 alle Nebennoten auf.)

In 344 finden wir in dem ersten Takte nach dem Fermaten-Takte drei Wechselnoten in drei Stimmen zugleich. Beiläufig merken wir auch darauf, daß sich da, wo diese drei Wechselnoten auftreten, den Noten nach der kl. Nonenacc. von Fis findet. (Warum ist aber der angezeigte Zusammenklang nicht Nonenaccord von Fis? —) Im vorletzten Takte finden wir wieder drei Wechselnoten. —

Beisp. 345ª beginnt mit der C-Harmonie. Die obern Stimmen durchlaufen stufenweis die Töne der C-Tonleiter. In den einzelnen Zusammenklängen finden wir bald einen, bald zwei, bald drei Nebennoten; erst der letzte Zusammenklang hat lauter harmonische Intervalle. Solche harmonische Gänge sind in der Regel so lange fortzusetzen, bis die obern Stimmen alle in harmonische Töne der zum Grunde liegenden Harmonie eingetreten sind. — Im 3. Takte dieses Beispiels finden wir im zweiten Zusammenklange sogar vier Nebennoten. Auch hier müssen der nach oben und der nach unten angetretene Terzengang so lange fortgesetzt werden, bis alle Stimmen in harmonische Intervalle eingetreten sind. —

9) Merkwürdige Zusammenklänge, durch Nebennoten herbeigeführt. Ueber die Dauer einer Nebennote im Allgemeinen.

§. 211.

Bei Betrachtung der Beispiele mit Nebennoten — insbesondere der letztern Beispiele — hat es auffallen müssen, daß sie oft sehr seltsame Zusammenklänge enthielten. So finden wir in Beisp. 343 im 5. Takte über dem Baßtone g die Töne des Fis-Dreiklanges; im vorletzten Takte den Zusammenklang fis e g c u. s. w. Solche

Digitized by Google

Zusammenklänge nehmen sich freilich, wenn man sie für sich allein anschlägt, sehr herbe aus. In 343 haben sie nichts Auffallendes. Im 4. Takte des angezeigten Beispiels fühlt man ja die Töne cis fis ais nicht als Töne des Fis-Dreiklanges, sondern als Nebennoten zu den Tönen d g h, also als Töne, die nur vorübergehend die Stellen der Töne des G-Accordes eingenommen haben. —

Wenn man Beisp. 345ª sehr langsam spielen wollte, so würden sich viele Zusammenklänge, namentlich im 3. Takte, sehr herbe ausnehmen. Warum das wohl? Sehen wir den 3. Takt des Beisp. 345 genauer an, so finden wir, daß vom 2. Zusammenklange an in jedem Zusammenklange, bis zum letzten hin, Nebennoten vorkommen. Da sich in besagtem Takte die herben Zusammenklänge wirklich häufen, so verlangt das Ohr durch das Tongedränge sobald als möglich hindurch zu kommen. Die Natur des Beispiels fordert also von selbst ein etwas rasches Tempo. — In 345ᵇ enthält der zweite Zusammenklang grade dieselben Nebennoten, die der zweite Zusammenkl. des 3. Taktes in 345ª hat. Da aber in 345ᵇ alle Nebennoten des angezogenen Zusammenklanges sogleich wieder in harmonische übergehen, so kann derselbe längere Zeit, ohne das Ohr zu beleidigen, ausgehalten werden. Aus gleichem Grunde fällt auch in 345ᶜ der lang gehaltene erste Zusammenklang des letzten Taktes nicht auf. In 345ᵈ enthält der zweite Takt drei Nebennoten, die an sich schon lange ausgehalten werden, und dann erst nach der Pause eines ganzen Taktes ihre Auflösung finden; aber auch hier beleidigt das längere Verweilen auf Nebennoten das Ohr keineswegs. — So können wir denn im Allgemeinen sagen, daß, wenn in einer Reihe von Zusammenklängen jeder Nebennoten enthält und man also nicht sobald auf einen rein harmonischen Zusammenklang kommt, ein rascheres Tempo nöthig ist, als in Beispielen der Art, wie wir sie bei 345ᵇ,ᶜ,ᵈ finden, in denen man nach einem an sich herben Zusammenklange sogleich wieder in harmonische Töne übergeführt wird. Gänge in Terzen und in Sextenaccorden über einem ausgehaltenen Baßtone werden immer rasch abzuspielen sein. —

10) Vorausgenommene u. angehängte Nebennoten.

§. 212.

In dem Beispiele 346ª ist $\overline{\overline{e}}$, in das der erste Melodieton $\overline{\overline{d}}$ geht, offenbar eine Nebennote, ein harmoniefremder Ton. Diese

Digitized by Google

Nebennote löst sich aber in keine höher oder tiefer liegende Hauptnote auf, sie bleibt liegen und wird im folgenden Accorde selbst zu einem harmonischen Intervalle. Man kann sagen, daß das fragliche c schon im Voraus den Melodieton anzeigen wollte, der nachkommen soll. Man nennt Nebennoten dieser Art vorausgeschickte oder vorausgenommene Nebennoten. In 346b sind e u. c im Auftakte auch vorausgenommene Noten; so auch in 346c jede mit einem schrägen Strich (/) bezeichnete Note. —

In 347a ist d im ersten Takte auch harmoniefremder Ton. Diese Nebennote bleibt nicht liegen, ist also keine vorausgenommene Note; sie geht aber auch nicht in eine der beiden Nachbartöne über, sondern in das eine Terz tiefer liegende h, welches eine harmonische Note ist. In 347b geht die Nebennote d zwar auch nach h, aber hier durch h nach c. Es schließt sich also hier immer an c als seine Hauptnote an. Siehe noch 347c. —

In 347a ist h harmonische Note, und die Nebennote d findet hier eigentlich keine Auflösung. Der Ton, der auf d folgt, ist Glied des G-Dreiklanges, und das d selbst, die Nebennote im C-Acc., ist im G-Acc. auch Glied. Eben dasselbe findet sich bei der Nebennote e im 2. Takte. Der Ton h, der im 3. Takte in gleicherweise als Nebenton auftritt, ist nicht einmal Glied des hier folgenden Accordes. Nebennoten der Art nun, wie die in Beispiel 347a angezeigten, nennt man angehängte Nebennoten. — Betrachten wir nun noch alle in 347d und in 348 befindliche, durch einen schrägen Strich angezeigte angehängte Noten, so merken wir bald, daß das Eigenthümliche dieser Nebennotengattung darin liegt, daß jede eine Secunde über ihrem vorhergehenden Tone liegt, und daß sie in einen, eine Terz tiefer liegenden Ton zurückfällt, der dann harmonisches Intervall ist. —

11) Nebennoten können auch eine Modulation bewirken.

§. 213.

In Beispiel 349 ist fis im 2. Takte eine Nebennote, eine leiterfremde Nebennote; durch sie werden wir hier offenbar aus C-dur in die Tonart G-dur eingeführt. fis kann darum wohl ein in eine fremde Tonart überführender, ein modulirender, ein Leite-Ton genannt werden. —

Digitized by Google

12) Nebennoten in stimmiger Brechung.

§. 214.

Beisp. 337ª ist schon besprochen worden. (Siehe §. 210.) Bei b finden wir den Terzengang des ersten Taktes von a so dargestellt, daß die Töne jeder Terz nach einander erklingen. Man nennt solche Behandlung eines Zusammenklanges Brechung, und wenn man, wie hier, deutlich den Gang zweier oder mehrerer Stimmen verfolgen kann, stimmige Brechung. — Der 2. Takt in 337ᵇ stellt den Sextengang des 2. Taktes aus 337ª in stimmiger Brechung dar; der 3. Takt in 337ᵇ ebenso den 3. Takt aus 337ª. Im 3. Takte in 337ᵇ sind die Töne der Sexten abwechselnd einmal von unten nach oben, einmal von oben nach unten gebrochen angegeben worden.

In 338 erkennen wir das, was im 1. u. 2. Takte auf dem obern Systeme steht, sogleich als einen gebrochen dargestellten Terzengang; so auch das, was im 3. u. 4. Takte auf dem Baßsysteme steht. — Das, was uns an diesen Beispielen besonders wichtig ist, ist, daß die Nebennoten auch hier nicht unmittelbar in ihre Hauptnoten übergehen.

Man spiele nun Beisp. 339ª, gleich darauf b, welches a in stimmiger Brechung darstellt; sodann c und darauf d, welches c in stimmiger Brechung darstellt. — Man kann 340 so spielen, daß im 1. Takte im obern Systeme eine Stimme durchweg c̄ hat, die andere aber in Achteln die Töne der C-Tonleiter singt. Hier finden wir nun diese zwei Stimmen gebrochen dargestellt. So enthalten auch die übrigen Takte stimmige Brechung. In die stimmige Brechung sind auch Nebennoten eingewebt worden. —

13) Harmonische Nebennoten. Zwischennoten.

§. 215.

Die Nebennoten, welche wir bis jetzt kennen gelernt haben, waren harmoniefremde. Sie gehörten der zum Grunde liegenden oder doch durch den Baßton angedeuteten Harmonie weder als Terz, noch als Quinte oder Septime ꝛc. an. Es gibt aber auch eine Art Nebennoten, welche der zum Grunde liegenden Harmonie als wesentliche Bestandtheile angehören. In 350 geht c̄ nach ḡ. c̄ steht auf besserer Taktzeit als ḡ; letztere harmonische Note steht

Digitized by Google

also der erstern an Gewicht nach. Solch eine leichtere harmonische Note nennt man eine harmonische Nebennote. Alle in 350 mit einem liegenden Kreuz überschriebenen Töne sind sogenannte harmonische Nebennoten.

Das Beisp. 351 enthält harmonische Nebennoten im Basse. In dem Basse bei a können wir im 1. Takte alle Töne nach c u. c als solche ansehen. Man fühlt darum auch den Quartsextenaccorden, welche hier entstehen, gar kein Streben ab, in einen andern Accord überzugehen; sie entstehen eben nur so zu sagen im Vorbeigehen, gleichsam zufällig.

Zu den drei obern Stimmen kann auch der Baß bei b gespielt werden. Hier werden die Räume von c bis e, e bis g, g bis $\overline{c}$ durch Töne der diatonischen Tonleiter ausgefüllt. Die Töne zwischen c und $\overline{c}$ sind nur zum Theil Nebennoten in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes, zum Theil aber harmonische Nebennoten. Wenn Nebennoten den Raum von einer harmonischen Note zur andern ausfüllen, so nennt man sie auch mit dem besondern Namen Zwischennoten. Liegen diese Zwischennoten auf diatonischen Stufen, so heißen sie diatonische; gehen sie, wie in dem Basse bei 351c, in halben Tönen einher, dann heißen sie chromatische.

Die harmonischen Nebennoten bei a in 351 stehen ihren Hauptnoten gegenüber auf leichter Taktzeit. Das ist nicht immer so, wie uns Beisp. 352 lehren kann. Hier ist im ersten Takte $\overline{\overline{g}}$ Wechselnote zu $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{as}}$ zu g; $\overline{\overline{g}}$ u. $\overline{\overline{as}}$ sind also schwere Nebennoten. Das folgende $\overline{\overline{b}}$ $\overline{\overline{as}}$ entspricht den vorangegangenen Figuren; $\overline{\overline{b}}$ ist aber harmonische Note. Man ist in diesem Zusammenhange genöthigt, es als eine harmonische Nebennote, und zwar als eine schwere, also gleichsam als harmonische Wechselnote aufzufassen.

14) Beispiele, in denen Quinten und Octaven durch Einschiebung harmonischer Nebennoten nicht als vermieden angesehen werden.

§. 216.

In dem Beispiele 353a kommen mehrere harmonische Nebennoten vor. Die harmonischen Hauptnoten g, a, b, c, d haben den Accent. Würde man jede der genannten Töne eine halbe Note aushalten, so ginge die Oberstimme mit der Unterstimme in

Digitized by Google

Quinten einher. Durch die eingeschobenen harmonischen Nebennoten sind diese nun wohl für's Auge vermieden, für's Ohr indeß nicht genügend. Das Ohr verbindet das markirte g — die kurze und leichte Zwischennote c weniger beachtend — eng mit dem folgenden a ꝛc., und so fallen die äußern Stimmen so ziemlich wie ein Quintengang in's Gehör.

Bei b singt die Unterstimme c, die Oberstimme c. c geht über e nach d, c aber unmittelbar nach d. Den Noten nach findet man hier keine Octaven; doch sind auch sie durch die eingeschobenen kurzen harmonischen Nebennoten für's Ohr nicht gnügend vermieden. (Siehe noch das Uebrige des Beispiels.) —

B) Vorhalte.

Allgemeines.

§. 217.

Daß Vorhalte auch harmoniefremde und zwar vorbereitete harmoniefremde Töne sind, so wie, daß man bei einem Vorhalte Vorbereitung, Anschlag und Auflösung unterscheidet, ist schon früher bemerkt worden. Hier nun, wo die Lehre von den Vorhalten vollständig vorgetragen werden soll, wollen wir zunächst über die genannten Gegenstände noch Einiges bemerken.

Die Vorbereitung eines Vorhalttones besteht darin, daß derselbe in der Tonhöhe und in der Stimme unmittelbar vorher gelegen hat, in welcher er als Vorhalt auftreten soll. In 354ª tritt c auf dem 3. Viertel im Sopran als Vorhalt auf; der Sopran hatte schon vorher dieses c. In 354ᵇ hat der Alt den Vorhalt. In Beisp. 354ᵉ liegt zwar c, welches im G-Acc. als Nebennote erklingt, im vorigen Accorde, aber nicht in der Stimme, in welcher c als Nebennote auftritt. c im G-Acc. ist darum eine frei eintretende Nebennote, und zwar hier eine Wechselnote. Soll das fragliche c Vorhalt werden, so muß der Alt, wie in 354ᵇ, zeitig genug nach c gehen, um so den Vorhalt vorzubereiten. —

Die Note, durch welche ein Vorhalt vorbereitet wird, ist entweder eine Consonanz (ein Intervall eines Dreiklanges), oder eine Dissonanz (ein Intervall eines Sept- oder Nonenaccordes). In 354ª, ᵇ, ᶜ sind die Vorhalte durch consonirende, in 354ᵉ ist der erste Quartvorhalt des 2. Taktes durch ein dissonirendes Intervall

Digitized by Google

vorbereitet werden. Das dissonirende Intervall, welches einen Vorhalt vorbereitet, ist entweder ein Glied einer dissonirenden Harmonie oder eine Nebennote. 362[k] zeigt zurückgehaltene Töne oder Vorhalte, die durch Nebennoten (Durchgänge) vorbereitet worden. —

Die Vorbereitung findet gewöhnlich und am besten auf leichter Taktzeit statt. Siehe 354[a,b,c]. Es kommt indeß auch vor (besonders in ungraden Taktarten), daß eine Note schwerer Taktzeit eine Vorhaltnote vorbereitet. Man sehe 354[i]. — Man spiele und prüfe neben i das Beispiel bei k.

Der Anschlag eines Vorhaltes ist sein wirkliches Erklingen, sein Auftreten als Vorhalt. Ein Vorhalt tritt gewöhnlich auf schwerer Taktzeit auf; in Tripeltaktarten öfter auch auf leichter. Siehe Beisp. 354[i] den Vorhalt c im ersten, den Vorhalt d im dritten Takte. In 354[k] finden wir im Viervierteltakte Vorhalte, die auf leichter Zeit angeschlagen werden. Man fühlt, daß sie sich hier schlecht ausnehmen. — Was die Dauer eines Vorhaltes anlangt, so liegt es in der Natur der Nebennotenart, daß sie nicht zu kurz sein darf. In Tripeltaktarten bekommt häufig der Vorhalt zwei, die Auflösung (Hauptnote des Vorhalts) einen Theil. Siehe in Beisp. 361[a] den Vorhalt im 2., 4., 6. u. 8. Takte. Es würde in diesem Beispiele auffallen, wenn man in den angezeigten Takten umgekehrt dem Vorhalte einen, der Auflösung zwei Theile gäbe. Man spiele es einmal so. In 361[b] hat nun aber die Dissonanz öfter einen, die Consonanz zwei Theile, und hier fällt das nicht auf. Wie kommt das? Der bewegliche Baß in b läßt das Fortschreiten der Dissonanzen in ihre Hauptnoten nicht sehr merken; er zieht gleichsam die Aufmerksamkeit so auf sich, daß die Altstimme mit ihren rhythmischen Verschiebungen in's Dunkel tritt. — Uebrigens ist es auch an sich kein Fehler, der Dissonanz einen, der Consonanz zwei Theile zu geben. Ja zu Zeiten bewirkt grade diese rhythmische Verschiebung eine beabsichtigte Wirkung. —

Die Auflösung eines Vorhaltes besteht darin, daß derselbe in einen Ton übergeht, dessen Stelle er eine Zeitlang eingenommen. Der Vorhalt kann auch, ehe er in seine Hauptnote übergeht,

Digitized by Google

zuvor noch in eine andere Nebennote übergehen. Beisp. 354[i] zeigt im 4. Takte einen solchen Fall.

Eine Vorhaltnote kann in eine unter ihr, oder in eine über ihr liegende Hauptnote übergehen, und hiernach theilen wir die Vorhalte in Vorhalte von oben, und in Vorhalte von unten. — Soviel hier im Allgemeinen über die Vorhalte.

1) Vorhalte von oben.

a) Quart-, Sext- und Nonenvorhalte von oben.

§. 218.

Alle Vorhalte in 354[a, b, c, d] haben ihre Hauptnote unter sich, sind also Vorhalte von oben. — Ein Vorhalt von oben kann nach dem Intervall, das er vom Grundbasse des Accordes zählt, in welchem er als Vorhalt auftritt, Quart-, Sext- und Nonenvorhalt sein. Der Quartvorhalt ist ein Vorhalt zur Terz, der Sextvorhalt ein Vorhalt zur Quinte, der Nonenvorhalt ein Vorhalt zur Octave eines Dreiklanges. Beisp. 354 zeigt in den Sätzchen a, b, c, e, f, h Quartvorhalte; Beisp. 355 zeigt Sext-, Beisp. 356 u. 357 zeigt Nonenvorhalte. — In 354[a] liegt der Quartvorhalt im Basse. Hier muß man natürlich den Baßton c, welcher an angezeigter Stelle zum G-Acc. erklingt, auf den Grundbaß g beziehen.

Man unterscheide die None des Nonenaccordes von der None, welche Vorhalt ist. Die None des Nonenaccordes ist selbständig, sie tritt frei ein; der Nonenvorhalt ist eine vorbereitete Nebennote. Die None in einem Nonenaccorde ist Glied einer dissonirenden Harmonie, und sie löst sich mit den übrigen dissonirenden Intervallen ihres Accordes auf bekannte Weise auf; die None als Vorhalt kommt häufig in einem Dreiklange vor und strebt für sich allein in einen andern Ton zu gehen. In 356[e] könnte man den ersten Zusammenklang des 2. Taktes für einen großen Nonenaccord halten; er ist es aber nicht. a ist hier Nonenvorhalt zu g. Sobald sich a resolvirt hat, steht der Hauptseptaccord rein, ohne eingemischte Nebennote, da. Wir haben früher erkannt, daß die None des großen Nonenaccordes nur in der Oberstimme liegen kann. Beisp. 356[e] widerspricht also jener Regel nicht. —

Digitized by Google

b) Quart-, Sext- und Nonenvorhalte auf umgekehrte Bässe bezogen.

§. 219.

In jedem Accorde, der in einer Umkehrung dargestellt ist, können wir die Intervalle auf den Grundbaß und auf den umgekehrten Baß beziehen. Diese doppelte Beziehung findet natürlich auch bei den Vorhalten, die in Accorden verwechselter Lage vorkommen, Statt. In 358ª sind alle Vorhalte, wenn sie auf den Grundbaß des Accordes, in welchem sie vorkommen, bezogen werden, Quartvorhalte. Im 1. Takte ist aber der Vorhalt c von dem umgekehrten Basse f die Quinte, im 2. Takte von dem umgekehrten Basse d die Septime, und so erscheint denn hier der Quartvorhalt ein Mal als Quint-, das andere Mal als Septvorhalt. Im 2. u. 3. Takte finden wir einen Quartvorhalt im Basse. Siehe auch Beisp. 358ᵇ. — In 359ª finden wir im 1. Takte den Vorhalt e. Auf den Grundbaß bezogen ist e Sext-, auf den umgekehrten Baß bezogen, Septvorhalt. Im 3. Takte finden wir den Sextvorhalt, hier über einem Terzbasse, als Quartvorhalt. Von den Signaturen 4 3 zeigt also 4 nicht immer eine Grundquarte an, und von den Signaturen 7 6 kann 7 einen Sextvorhalt, wie im 1. Takte des Beisp. 359ª, oder einen Quartvorhalt anzeigen, wie im 2. Takte desselben Beispiels. — Beisp. 359ᵇ stellt 359ª in a-moll dar. —

In 360ª ist der Vorhalt e im 1. Takte, auf den Grundbaß bezogen, Nonenvorhalt, auf den Terzbaß bezogen, Septvorhalt. So treten in 360ᵇ viele Nonenvorhalte als Septvorhalte auf. Würde in 360ª im 1. Takte im 2. Acc. die Quinte im Basse liegen, so wäre der Vorhalt e Quintvorhalt.

2) Vorhalte von unten.

a) Secund-, Sext- und Septvorhalte von unten.

§. 220.

Einer harmonischen Note kann auch ein Vorhalt von unten vorangehen, und zwar der Terz die Secunde, der Quinte die Quarte, der Septime die Sexte, der Octave die Septime. Wir betrachten nun Beispiele mit Vorhalten von unten.

Digitized by Google

In 362a erkennen wir d im 2. Takte sogleich als einen Vorhalt. Da dem Zusammenklange an dieser Stelle die Terz fehlt, so fühlen wir bald, daß d eine Stufe über sich, in die Terz des C-Acc. gehen muß, daß es also Vorhalt zur Terz ist. d wird, auf den Grundbaß bezogen, als Secunde aufgefaßt, und es ist also ein Secundvorhalt, und, weil es steigt, ein Secundvorhalt von unten. So findet man auch in b u. c den Secundvorhalt von unten. In 362k ist der Secundvorhalt von unten durch eine Nebennote vorbereitet worden. Da gis im 1. Takte schon als Nebennote ein sehr entschiedenes Streben nach oben hat, so tritt dieß nun in dem Vorhalte gis noch stärker hervor. In 362d, e, f finden wir den Septvorhalt von unten. — 362g zeigt einen Sextvorhalt von unten. — Von dem möglichen Vorhalten von unten kommt der Quartvorhalt nicht leicht vor. —

b) Vorhalte von unten in Accorden mit umgekehrten Bässen.

§. 221.

In 362h sehen wir e als einen Vorhalt von unten. Auf den Grundbaß des Accordes, also auf g bezogen, ist es Sext-, auf den umgekehrten Baßton h, die Terz des G^7-Accordes, bezogen, ist es Quartvorhalt. Läge hier die Quinte im Basse, so würde e Secundvorhalt sein. Im 3. Takte des Beisp. 362h ist der Ton h vom Grundbasse des Accordes Sept-, vom umgekehrten Basse (e) Quintvorhalt. Da die 2. Hälfte des 3. Taktes bei h der ersten ganz entspricht, so nimmt man c auf dem 3. Viertel des Taktes sogleich auch als Septvorhalt vom Grundbasse, oder als Quintvorhalt von dem Terzbasse f auf. So ist jeder 1. u. 3. Ton der Melodie der ersten drei Takte in 362i als ein Septvorhalt vom Grund-, als ein Quintvorhalt vom umgekehrten Basse aufzufassen. —

3) Mit der Auflösung eines Vorhaltes kann ein neuer Baßton oder auch eine neue Harmonie auftreten.

§. 222.

Wenn der Baß gleichzeitig mit der Auflösung eines Vorhaltes einen Fortschritt macht, so scheinen, wenn man nur die

Digitized by Google

Signaturen in's Auge faßt, seltene Auflösungen der Vorhaltnoten Statt zu finden. Wir zeigen dieß näher an Beispielen, jedoch bloß an Vorhalten von oben, indem derartige Erscheinungen fast ausschließlich nur bei diesen vorkommen.

a) Beispiele, in denen mit der Auflösung des Quartvorhaltes ein neuer Baßton auftritt.

§. 223.

In 364[a] geht der Quartvorhalt $\overline{f}$ im 2. Takte nach $\overline{e}$, wohin er auch zu gehen strebt. Gleichzeitig mit $\overline{e}$ tritt aber der neue Baßton cis auf. Von diesem cis ist nun $\overline{e}$ zwar auch Terz, $\overline{e}$ ist aber nicht mehr Grundterz im C-Acc., sondern Quinte im kl. Nonenacc. von A. — In demselben Takte finden wir den Quartvorhalt $\overline{g}$. $\overline{g}$ löst sich nach $\overline{f}$, einen Ton unter sich, auf. Bliebe der Baßton d liegen, so ginge die Quarte in die Terz (4 in 3) über. Nun tritt hier aber mit der Auflösung des Vorhaltes ein neuer Accord ein. In diesem ist $\overline{f}$ Grundseptime, vom umgekehrten Basse h aber Quinte. So geht hier der Quartvorhalt in eine Quinte über. — Im 3. Takte des Beisp. 364[a] löst sich der Quartvorhalt $\overline{f}$ auch nach $\overline{e}$ auf. Mit $\overline{e}$ tritt aber der Baßton e ein, und nun geht, wie auch die Signaturen zeigen, der Quartvorhalt in eine Octave.

In 364[b] geht im 1. Takte, indem mit der Auflösung der Dissonanz $\overline{c}$ der Baßton zugleich einen Ton abwärts fortschreitet, den Signaturen nach der Quartvorhalt $\overline{c}$ in eine Quarte über. — Im 3. Takte desselben Beispiels geht der Quartvorhalt g nach fis; dieß fis ist aber von dem neuen Baßtone a Sexte, und so geht hier der Quartvorhalt in eine Sexte. Im letzten Takte dieses Beispiels geht der Baß von c durch g in's C hinab. Mit der Auflösung des Vorhaltes f tritt im Basse die harmonische Nebennote g auf. Da von dieser der Ton e, die Auflösung des Vorhaltes, Sexte ist, so geht also auch hier der Quartvorhalt in eine Sexte über. — In 364[c] löst sich der Quartvorhalt $\overline{c}$, ganz nach der Regel, eine Stufe abwärts auf; $\overline{b}$ ist aber von dem neuen Grundbasse die Septime, und so geht hier der Quartvorhalt in eine Septime über. — In 364[d] löst sich der als Septvorhalt auftretende Quartvorhalt in eine Terz auf. —

Aus den vorgeführten Beispielen ersehen wir schon, daß hier die Auflösung der Vorhalte die gewöhnliche ist. Der Ton aber,

Digitized by Google

in welchen sich ein Vorhalt auflöst, wird durch einen neuen Baßton zu einem andern Intervalle. Wenn man also sagt: Der Quartvorhalt kann sich in die Quarte, Quinte, Sexte, Octave ꝛc. auflösen, so heißt das eigentlich, der Ton, in den ein Quartvorhalt übergeht, kann von seinem Baßtone Quarte, Quinte, Sexte, Octave ꝛc. sein. —

a) Beispiele, in denen mit der Auflösung des Sextvorhaltes ein neuer Baßton eintritt.

§. 224.

Der Sextvorhalt löst sich bei liegenbleibendem Basse in die Quinte auf. In 365 im 2. Takte geht der Sextvorhalt $\overline{a}$ nach $\overline{g}$; $\overline{g}$ ist aber nicht mehr Quinte von dem, dem Vorhalte $\overline{a}$ zugehörigen Grundbasse c, sondern von dem umgekehrten Baßtone cis. Da cis auf dem Notensysteme mit c dieselbe Stelle einnimmt, so ist g von beiden Tönen eine Quinte. — In 365 im 3. Takte geht der Baß mit der Auflösung des Vorhaltes zugleich eine Secunde abwärts, und darum löst sich hier den Signaturen nach der Sextvorhalt in eine Sexte auf.

c) Beispiele, in denen mit der Auflösung des Nonenvorhaltes ein neuer Baßton auftritt.

§. 225.

In 366ª geht im 2. Takte der Nonenvorhalt $\overline{a}$ auf gewöhnliche Weise nach $\overline{g}$. Mit $\overline{g}$ tritt aber unten der Baßton h auf, und von diesem Tone ist $\overline{g}$ Sexte. So geht hier ein Nonenvorhalt in eine Sexte über. —

Bei b sehen wir im 2. u. 3. Takte den Nonenvorhalt in eine Terz übergehen. Der Baßton, welcher mit der None erklingt, tritt mit der Auflösung derselben eine Terz unter sich, und von diesem neuen Baßtone ist die Auflösung Terz. In dem Beispiele bei c u. cc lösen sich viele Nonenvorhalte so auf. —

In d geht der Baßton f im 1. Takte, über dem $\overline{g}$ als Nonenvorhalt erklingt, mit der Auflösung dieses Vorhaltes zugleich in den Ton h. $\overline{f}$, die Auflösung des Vorhaltes $\overline{g}$, ist von h eine Quinte. So löst sich also hier der Nonenvorhalt in eine Quinte auf. Eine solche Auflösung des Nonenvorhaltes scheint sich den Signaturen nach auch in dem Beisp. bei e zu finden. Dem ist aber nicht so.

Digitized by Google

Hier bleibt nämlich der Baßton f so lange liegen, bis sich g nach f aufgelöst hat; aber der Vorhalt schreitet, ehe er in seine Hauptnote f übergeht, zuvor nach e hinab, in die Quinte von f. Wie nämlich ein Vorhalt vor seiner Auflösung in die seine Hauptnote von der andern Seite umgebende Nebennote übergehen kann, so läßt der Nonenvorhalt außerdem zu, daß man ihn vor der Auflösung in die Quinte des Accordes, in dem er auftritt, führt. Nach diesem Tone geht nun in 266ᵉ der Alt erst hinauf in die Hauptnote des Vorhaltes. Man besehe auch die Beispiele bei f u. g. In dem Beispiele bei g wird der Raum von der Quinte, in die der Nonenvorhalt hinab geschritten, bis zum Haupttone des Vorhaltes durch Nebennoten ausgefüllt. — In dem Beisp. h tritt mit dem e, in welches der Vorhalt g hinab geschritten, der Durchgang g auf. e ist von g die Quarte. So scheint nun der Nonenvorhalt in die Quarte gegangen zu sein. Der Alt schreitet aber sogleich von e hinauf in's f, in die Hauptnote des Vorhaltes g; mit f tritt unten der Baßton a ein, und so löst sich auch hier der Vorhalt g in die Sexte auf. Man sehe noch Beispiel i u. k.

4) Vorhalte in zwei, drei und mehr Stimmen zugleich.

§. 226.

In dem Beispiele 367ᵃ finden wir zwei Vorhalte zugleich eingeführt. Wenn wir hier nur den Sextvorhalt spielen (siehe Beisp. 367ᵐ), so fühlen wir bald, daß dieser allein sich nicht so gut ausnimmt, als in Gemeinschaft mit dem Quartvorhalte. Der Quartvorhalt dagegen befriedigt allein stehend mehr, als der Sextvorhalt allein stehend. In 367ᵇ, ᶜ, ᵈ treten immer Quart- und Sextvorhalt gemeinschaftlich auf.

In 367ᵉ sehen wir Quart- und Nonenvorhalt zugleich auftreten. — Der Quartvorhalt kann auch hier allein stehen; nimmt man den Nonenvorhalt allein, so macht sich dieß in manchen Lagen, insbesondere aber wenn die None in der Oberstimme liegt, nicht recht gut. — Siehe noch Beisp. f. —

Im 2. Takte des Beisp. 368ᵃ finden wir zwei sich steigend auflösende Vorhalte (h u. d). Im 3. Takte ist h Vorhalt von unten, d Vorhalt von oben. Beide gehen in eine Hauptnote, in die Note e. Im 2. Takte des Beisp. 368ᵇ finden wir die Vorhalte h u. d

Digitized by Google

über dem Baßtone e. Von e ist h Quint-, d Septvorhalt. — Im dritten Takte dieses Beispieles kommen Vorhalte im Basse und Alte zugleich vor. — Obwohl die Stelle, an welcher in 368b im 3. Takte zwei Vorhalte vorkommen, in ästhetischer Hinsicht gut ist? Antwort: Nein. Es fällt unangenehm auf, daß hier in drei Stimmen die Bewegung in's Stocken geräth. Der eine Ton e, der einen Fortschritt macht, ist zu matt, als daß er zu der ruhigen Tonmasse ein Gegengewicht bilden könnte. Es macht aber auch dieses, wie andere Beispiele, an denen nur etwas Theoretisches veranschaulicht werden soll, keinen Anspruch auf Kunstwerth. —

Wenn zwei Vorhalte so um eine Hauptnote herumstehen, wie im 2. Takte des Beisp. 368b, so müssen sich beide zu gleicher Zeit auflösen. Wenn man den einen Vorhalt in die Hauptnote gehen ließe, während der andere fortklänge, so würde eine Dissonanz mit ihrem Haupttone (ihrer Consonanz) zusammenkommen. Daß sich dieß nicht gut ausnimmt, fühlen wir sogleich. Man spiele Beisp. 368c. Legt man hier im 2. Takte die Altstimme eine Octave tiefer (wie bei d), dann hat man das Zusammentreffen zweier Töne, die sich nun einmal hart nebeneinander nicht tragen mögen, vermieden.

In dem Beisp. bei 369 treten mehrmals drei Vorhaltnoten zugleich auf. Man sehe den ersten Zusammenklang des 2., 4. u. 6. Taktes.

5) Vorhalte, von ihren sie vorbereitenden und ihren Hauptnoten durch Pausen getrennt.

§. 227.

Wenn man Beisp. 370a nach aa, also ohne Pausen, spielt, so erkennt man c auf dem 3. Viertel des ersten, f auf dem 3. Viertel des zweiten Taktes ꝛc. sogleich als Vorhalttöne. In 370a sind das genannte Töne nicht minder, obgleich sie hier von denen, durch welche sie vorbereitet werden, wie von denen, in die sie übergehen, durch Pausen getrennt dastehen. Wir können diese Vorhalte abgerissene Vorhalte nennen. Siehe auch Beisp. 370b.

Digitized by Google

6) Vorhalte in stimmiger Brechung.

§. 228.

Vorhalte können auch in gebrochenen (arpeggirten) Accorden vorkommen. Man vergleiche aus Beisp. 371 das, was im obern Systeme steht, mit dem, was im zweiten Systeme steht. Welche Triolennoten sind hier ursprünglich Vorhalte?

7) Nebennoten, durch Synkopen herbeigeführt.

§. 229.

Wir erkennen in 372 die Töne im obern Systeme bis in den dritten Takt hinein sogleich als Synkopen. Beziehen wir die Töne der beiden Oberstimmen auf den Baß, so finden wir, daß die erste Hälfte jeder Synkope harmonische, die zweite Hälfte Nebennote ist. e im 1. Takte bei 372 ist anfänglich Terz des C-Acc., darnach aber Nebennote zum d, einem Tone des d-Dreiklanges. So ist d anfänglich harmonisches Intervall des d-Acc., zuletzt aber Nebennote zu c, einem Intervalle des C-Dreiklanges. U. s. w. Der Theil jeder Synkope, der sich als Nebennote darstellt, kann, da solche Nebennote vorbereitet ist und auf schwererer Zeit steht, als die folgende Note, in die sie übergeht, als Vorhalt angesehen werden. Es kommen aber hier Beispiele vor, die deutlich zeigen, daß diese hier sich herausstellenden harmoniefremden Töne nicht als Vorhalte, überhaupt nicht als Nebennoten in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes aufgefaßt werden können. Man besehe Beisp. 374^b, welches Beisp. 374^a etwas anders geschrieben darstellt. Wäre e auf dem 2. Viertel ein Vorhalt, so müßte es sich entweder in einen, eine Secunde höher oder eine Secunde tiefer liegenden Ton auflösen. Nun geht hier aber e nach h, in die Terz des G^7-Acc. Wäre f im 3. Takte des Beisp. 374^b ein Vorhalt, so könnte es nicht nach c hinunter gehen. Wie sind nun solche Fortschreitungen zu erklären? — Beisp. 374^a sollte eigentlich so gespielt werden, wie es bei c steht; 372^a so, wie es bei b befindlich ist. In 374^a tritt aber die Oberstimme ein Achtel später auf, als die andern Stimmen, und sie singt nachher, bis auf den Schluß, jeden ihrer Töne nach dem vollen Werthe. Der Hörer empfindet nun die genannte Oberstimme als eine sich gleichsam verspätet habende, als einen Nachzügler, und er stellt sich zufrieden, wenn nur später der

Digitized by Google

durch die synkopirende Stimme mit den andern Tönen entstandene Widerstreit ausgeglichen wird. — In 372ª sehen wir zwei, in 373 gar drei Stimmen sich so nachziehen. Daß nun durch solche Synkopen ein das Gemüth hebendes Tongedränge hervorgebracht werden kann, zeigt schon Beisp. 373 im 2. Takte. Man wolle aber insbesondere Beisp. 293ᵇ betrachten, das nun hier seine Erklärung gefunden hat. —

(Der Schüler möge nun auch selbst einige Sätze mit synkopirten Noten erfinden, die hier gegebenen aber einspielen.)

C) Scheinaccorde, durch Nebennoten entstanden.

Einleitung.

§. 230.

Bei Betrachtung der Beispiele zu gegenwärtigem Abschnitte haben wir oft zu bemerken Gelegenheit gehabt, wie durch Einflechtung von Nebennoten mehrdeutige Zusammenklänge entstehen; Zusammenklänge, welche an sich eine doppelte, oder gar dreifache Auffassung zulassen. Wir wollen nun auf solche mehrdeutige Zusammenklänge unsere besondere Aufmerksamkeit richten.

Mehrdeutige Zusammenklänge sind also solche, die sich auf mehr als eine Art auffassen lassen. Man denke an den Zusammenklang d f h. Durch Nebennoten entstehen öfter Zusammenklänge, die gewisse Dreiklänge oder Septaccorde oder Nonenaccorde zu sein scheinen, ohne es dem Zusammenhange nach sein zu können. Solche Zusammenklänge nennt man eben Scheinaccorde. Wir führen uns in den folgenden §§. Scheindreiklänge, Scheinseptaccorde, Scheinnonenaccorde und Zusammenklänge, die übermäßige Sextaccorde zu sein scheinen, vor.

1) Scheindreiklänge.

§. 231.

In dem Beispiele 375ª geht im a-Accorde c in cis über, und so entsteht hier der Durdreiklang von A. Wir haben aber cis nur als eine vorübergehende Erscheinung, als eine durchgehende Note aufzufassen, die der Alt, der von c nach d hinaufstrebt, nebenbei mitnimmt. Noch deutlicher tritt cis in 375ᵇ als Nebennote auf. Hier kann man noch weniger daran denken, den Zusam-

Digitized by Google

menklang a cis e für selbstständiges A-dur zu nehmen. Wäre er dieß, so müßte man im letzten Accorde dieses Beispiels auch A-dur erwarten, was aber nicht der Fall ist. So zeigen uns denn beide Beispiele einen Scheindurdreiklang.

In 375c geht im D-Acc. die gr. Terz fis nach f. f ist eine dem e angenäherte Note. Man wird darum d f a an besagter Stelle keineswegs für wirkliches d-moll nehmen. Auch wenn, wie im 2. Takte des angezogenen Beispiels, d-moll ohne vorhergegangenes D-dur auftritt, nimmt man die Terz f immer noch für eine leiterfremde, angenäherte Note. Wir haben also hier gewissermaßen einen Scheinmolldreiklang. Bestimmter wird der dritte Zusammenklang in 375d als Scheinmolldreiklang gefühlt. Hier ist h fühlbar Nebennote zu c; der Zusammenklang e g h also C-Dreiklang mit eingewebter Nebennote.

In 375e finden wir den Zusammenklang c es ges. Den Noten nach wäre dieß der verminderte Dreiklang von c. es und ges sind aber hier Durchgänge. Unser Beispiel zeigt also einen verminderten Dreiklang als Scheinaccord.

In 375g ist der Zusammenklang d f h der verminderte Dreiklang von h. Wer h f d als Wechselnoten zu a e c ansieht, erklärt dann genannten Zusammenklang für einen Scheinaccord.

(In den Beispielen bei 376 u. 377 kommen verschiedene Scheindreiklänge vor. Man lasse sie dem Schüler aufsuchen.)

2) Scheinseptaccorde.

§. 232.

In dem Beisp. 378a finden wir im 1. Takte den Noten nach den großen Septaccord von F. e ist aber hier Wechselnote zu d, und also der Zusammenklang besagten Orts der d-moll-Dreiklang mit eingewebter Nebennote. Wir finden demnach hier den großen Septaccord als Scheinaccord. — Im 2. Takte desselben Beispiels finden wir den Noten nach den Hauptseptaccord von G und den Mollseptaccord von a. Im ersten Zusammenklange dieses Taktes ist aber f Nebennote zu e, im dritten Zusammenklange desselben Taktes ist g Nebennote zu f. So ist denn der erste der angezeigten Zusammenklänge nur ein Scheinhauptseptaccord, der zweite nur ein Scheinmollseptaccord. — Im 3. Takte finden wir den Noten nach den kl. Septaccord von h. Da aber a hier Nebennote zu g, und

Digitized by Google

also der in Rede stehende Zusammenklang nur der G-Dreiklang mit eingewebter Nebennote ist, so haben wir hier nur dem Scheine nach einen kleinen Septaccord vor uns.

In dem Beisp. 378[b] finden wir viele Scheinseptaccorde, die durch angehängte Nebennoten, in 378[c] viele, die durch Vorhalte entstanden sind.

In dem Beisp. 379[a] sind d̄ u. f̄ offenbar Durchgänge. Der Zusammenklang c d̄ f̄ kann, an sich betrachtet, verschieden aufgefaßt werden. Man kann ihn als d^7 lesen; bei b ist solche Auffassung, zumal wenn man dieß Beispiel langsam spielt, zulässig. In c tritt der genannte Zusammenklang noch bestimmter als d^7-Acc. auf. Bei d kann man den in Rede stehenden Zusammenklang auf den Grundbaß G zurückführen. Dann sieht man d̄ u. f̄ als harmonische Töne des G^7-Acc., c aber als Vorhalt zu H an. — In dem Beispiele bei e wechseln die Töne c und H mit einander ab. Man fühlt c als Grundton, H als einen diesen Grundton begleitenden Nebenton. In den obern Stimmen sind die Töne d̄ u. f̄ auch als Durchgänge aufzufassen. Wie viel Scheinaccorde zeigt dann aber nicht dieses Beispiel! Man findet den Noten nach hier den großen Septacc. von C, den H. Dreiklang von h, den Molldreiklang von e, den Hauptseptaccord von G (mit ausgelassenem Grundtone) ꝛc. Und doch liegt dem ganzen Beispiele nur eine Harmonie zum Grunde, die C-Harmonie; alle Töne, die dieser nicht angehören, sind entschieden Nebennoten.

In 379[f] ist der zweite Zusammenklang auch ein Scheinseptaccord. Die früheren Theoretiker hielten diesen Zusammenklang für einen wirklichen Septaccord. Da sich aber hier die Septime nicht auflöst, so nannten sie diese eine liegenbleibende oder stillstehende. Wir fühlen hier aber c̄ gar nicht als Septime, wohl aber d̄ und f̄ als strebende Töne, als Nebennoten zu e̅ und g̅. Daß nun hier den Noten nach ein Septacc. zum Vorschein kommt, kann uns nicht bestimmen, ihn für einen wirklichen Septaccord zu halten. Den Alten machte dieser Zusammenklang wirklich viel zu schaffen, und sie erfannen sehr künstliche Erklärungen, durch welche sie dieses Stillstehen der Septime zu rechtfertigen suchten, welches Stillstehen sie — wie Gttfr. Weber naiv bemerkt — nicht recht zu reimen wußten mit der Marschordre, die sie nun einmal an alle Septimen hatten ergehen lassen, kraft deren sie sich sämmtlich bewegen sollen. —

Digitized by Google

Wenn man in 380ᵃ e im 1. Takte als Durchgang ansieht, wie diese Auffassung allerdings am nächsten liegt, so haben wir hier wieder einen Scheinseptaccord. Solche finden sich in dem bezeichneten Beispiele noch viele. (Der Schüler möge sie alle aufsuchen. Man lasse ihm auch die Scheindreiklänge und Scheinseptaccorde des Beisp. 380ᵇ angeben.)

In 380ᶜ kann man den Zusammenklang d f h als uneigentlichen Quartsextaccord von G lesen, oder aber als kl. Dreiklang von h in zweiter Umkehrung. h u. d sind aber Nebennoten, und so haben wir hier wieder einen Scheinaccord, der als solcher kleiner Dreiklang von h und als Hauptseptacc. von G aufgefaßt werden kann. — Es erklärt sich nun auch die scheinbar ganz unregelmäßige Behandlung der Septime in dem genannten Zusammenklange. Siehe auch Beisp. d. — In Beisp. e kann man den Zusammenklang d f h an sich als kleinen Dreiklang von h, und als Hauptseptaccord von G lesen. h ist aber am einfachsten als Nebennote (Durchgang) aufzufassen. Es folgen dann hier aufeinander die Harmonieen: d C.

Ein merkwürdiges Beispiel einer Scheinseptharmonie zeigt Beisp. 380ᵉ. Im ersten Accorde des zweiten Taktes sind f h u. d Nebennoten. Der Baß geht nun aber von e durch G nach C hinab. Der Ton G ist harmonische Nebennote; als solche wird sie von Jedermann gefühlt. Nun fühlt man aber auch die Töne f h u. d, selbst über dem Baßtone G, als Nebennoten, und doch ist der angezeigte Zusammenklang den Noten nach vollständig der Hauptseptaccord von G. Er macht sich aber durchaus nicht als solcher bemerklich. Wir werden ihn darum auch nur als Scheinaccord ansehen dürfen. —

3) Scheinnonenaccorde.

§. 233.

Im 1. Takte des Beisp. 381ᵃ ist der zweite und der dritte Zusammenklang den Noten nach ein gr. Nonenaccord. Nun ist aber das erste a der Melodie offenbar ein Durchgang, das zweite eine Wechselnote, und so zeigt sich hier der große Nonenaccord als Scheinaccord zwei Mal. Im 2. Takte finden wir den gr. Scheinnonenaccord wieder.

In 381ᵇ sind die mit einem Strich (—) bezeichneten Noten

Digitized by Google

Durchgänge. Zwei Mal entsteht hier den Noten nach der gr. Nonenaccord aber als Scheinaccord.

In 381c müssen wir die Töne cis u. e auch als Durchgänge nehmen. Der gr. Nonenaccord an besagter Stelle ist ein Scheinaccord, g im Basse dann aber keine Septime; darum kann auch die springende Fortschreitung der scheinbaren Septime gar nicht auffallen. — Man merke sich diesen Scheinaccord besonders; er kommt oft vor. —

In 382a sehen wir den Zusammenklang c dis fis. Die genannten Töne könnten Terz, Quinte und None des kleinen Nonenaccordes von H sein. Hier sind aber dis u. fis Durchgänge. So finden wir in diesem Beispiele den kleinen Nonenaccord als Scheinaccord.

Bei 382b finden wir ein Sätzchen, das entschieden der e-moll-Tonart angehört. Der e-moll-Tonart gehört der kl. Nonenaccord von H als leitereigne Harmonie an. Das könnte uns vielleicht bestimmen, den Zusammenklang c dis fis auf dem 2. Viertel des 1. Taktes als kl. Nonenacc. zu lesen. Aber auch hier sind dis u. fis Nebennoten, in die sechste leitereigne Harmonie eingewebt, und darum der angezeigte Zusammenklang nur eine Scheinnonenharmonie. dis u. fis auf dem 3. Viertel des 1. Taktes kann man für harmonische, aber auch für Nebennoten nehmen. dis u. fis auf dem 4. Viertel sind offenbar Nebennoten. — Betrachte einmal Beispiel 382e, dann d als harmonische Grundlage von b, und gib dann an, welche Töne in b Nebennoten sind?

In dem Beisp. bei e ist der Baßton H fühlbar eine Nebennote, und die Töne, welche die drei obern Stimmen auf dem 2. und 4. Viertel des 1. Taktes angeben, sind auch Nebennoten. So sind denn auch hier die sich den Noten nach herausstellenden kleinen Nonenaccorde Scheinaccorde.

Beisp. f zeigt uns eine gewöhnliche Schlußformel, in der auch ein Scheinaccord vorkommt. —

Besonders merkwürdig ist noch Beispiel g. Hier singt am Ende des 1. Taktes die Oberstimme dis, der Tenor fis. An dieser Stelle haben wir den Noten nach den kl. Nonenaccord von H. Fassen wir den angezeigten Zusammenklang als kl. Nonenacc. auf, dann muß uns die Fortschreitung des A im Basse, das dann Septime

Digitized by Google

wäre, auffallen. Nun sind aber dis u. fis auch hier nur Nebennoten, und also der fragliche Zusammenklang ein Scheinaccord.

4) Der übermäßige Sextaccord als Scheinaccord.

§. 234.

In 383a im 1. Takte geht g, der Grundton des g-moll-Acc., nach gis. Der Zusammenkl. b d gis d ist den Noten nach überm. Sextenacc. von E. Hier ist aber gis nicht Grundterz eines Accordes auf E, sondern fühlbar nur Durchgang, und also genannter Zusammenklang ein Scheinsextenaccord. — Bei b aber ist gis nicht Neben-, sondern harmonische Note. Hier finden wir einen Zusammenklang, der wirklich überm. Sextaccord ist.

In 383c finden wir im 1. Takte den kl. Nonenacc. von E. Der Baßton h geht durch b nach a. b ist hier offenbar nur Durchgang, und darum der sich hier den Noten nach herausstellende überm. Sextacc. ein Scheinaccord. In 383d dagegen kann b nicht als Nebennote aufgefaßt werden. (Warum nicht? — Könnte nicht auch hier h für b stehen? —

D) Betrachtung musikalischer Manieren, insoweit solche auf der Anwendung harmoniefremder Töne beruhen.

§. 235.

Wenn wir nun, nachdem wir die Lehre von den Nebennoten abgehandelt, die gangbarsten musikalischen Manieren betrachten, werden wir uns bald überzeugen, daß dieselben auf der Anwendung harmoniefremder und harmonischer Nebennoten beruhen. — Der sogenannte lange Vorschlag (siehe 384a, b, c) ist eine Wechselnote; der kurze Vorschlag (s. 384d) ist jedoch zu kurz, springt zu schnell vorüber, als daß wir ihn als Wechselnote fühlen könnten, obgleich er seiner Hauptnote auf guter Zeit vorangeht. — Der Doppelvorschlag oder Schleifer bei 384e besteht aus einer harmonischen und einer harmoniefremden, der bei 384f aus zwei harmonischen Nebennoten. — Bei dem Nachschlage tritt eine Stimme aus dem Tone, der durch diese Manier verziert werden soll, in einen der Nachbartöne und von da in den Hauptton zurück. Siehe Beisp. 384g. — Der Schneller beginnt mit der Hauptnote, tritt in einen der beiden Nachbartöne, der dann Nebennote ist, und

Digitized by Google

geht darauf in die Hauptnote zurück. Siehe Beisp. 384[k]. — Der Doppelschlag geht von der untern oder obern Nachbarnote eines Tones durch den Hauptton hindurch in die diesen auf der entgegengesetzten Seite umgebenden Nebennote und von da wieder in den Hauptton. Siehe Beisp. 384[i]. — In dem Triller endlich, der mit der obern Nebennote eines Haupttones beginnt, wechseln der obere Nebenton und der Hauptton rasch mit einander ab, so lange, bis der Nachschlag das Ende des Trillers macht. Der Nachschlag nimmt die untere Nebennote der Hauptnote. Siehe 384[k].

So können also Töne auf verschiedene Weise durch Nebennoten (harmonische und harmoniefremde) verziert oder ausgeschmückt werden. Welchen Reiz solche Verzierungen, am rechten Orte angebracht und vom Spieler gut ausgeführt, auf uns machen, weiß der Leser aus eigener Erfahrung *).

Schlußbetrachtung über die Nebennoten.

§. 236.

Die Nebennoten haben wir als strebende, dissonirende Töne kennen gelernt. Sie finden als Nebennoten ihre Befriedigung in ihren Hauptnoten. Zu diesen verhalten sie sich wie Bewegung zur Ruhe, oder wie ein bezogener Ton zu seinem Beziehungstone. Wir sind nun im Stande, einem Dreiklange einen oder einige Töne einzuweben, die dissonirender (strebender) Natur sind, so können wir also mittelst der Nebennoten einem Dreiklange dissonirende Elemente beimischen. Ja auch in Sept- und Nonenharmonieen können Nebennoten eingeflochten werden. Diese suchen dann — wie merkwürdig — in Tönen ihre Befriedigung, denen selbst ein Streben nach Ruhetönen inwohnt. Es bedarf für den, der den gegenwärtigen Abschnitt mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, kaum noch der Bemerkung, daß durch die Nebennoten die Mannigfaltigkeit der Tonbeziehungen an Reichthum unendlich gewonnen hat.

---

*) Man sehe in der Orgelschule des Verf. S. 21—22 die verschiedenen musikalischen Manieren in Beispielen, und lese in dem Handbuche zur Orgelschule p. 46—51 nach.

Digitized by Google

Praktische Arbeiten.

1) Choräle, vierstimmig und für den gottesdienstlichen Gebrauch.

§. 237.

Choräle, für die Kirche, zur Begleitung des Gemeindegesanges gesetzt, müssen immer einfach gehalten sein. In solchen Bearbeitungen wird, wie schon früher bemerkt worden, in der Regel jedem Melodietone nur eine Harmonie untergelegt, und die begleitenden Stimmen gehen im Allgemeinen in denselben Tonlängen einher, als die Choralmelodie. Man sieht nun schon, daß in einfachen Choralbearbeitungen von den Nebennoten nur ein mäßiger Gebrauch gemacht werden kann. Für die Kirche bearbeitete Choralbücher guter Meister bestätigen unsern Satz. Man besehe nur die Choralbücher von Hiller, Rink, Hentschel, Schicht u. a. Die Choralbücher von Hiller, Rink u. Hentschel sind wegen ihrer einfachen, ächt kirchlichen Harmonisirung besonders zu empfehlen. Schicht hat schon künstlicher harmonisirt, von Nebennoten schon mehr Gebrauch gemacht. Man besehe bei 385 seine Bearbeitung der Melodie: Wachet auf! ruft uns die Stimme ꝛc.

Einen viel häufigern Gebrauch von den Nebennoten macht Seb. Bach in seinem Choralbuche. Man besehe und spiele Beisp. 386. Wenn man auch zugeben muß, daß in der angezeigten Choralbearbeitung S. Bach's alle Stimmen eine schöne freie melodische Bewegung haben, so fühlt man doch auch sogleich, daß solche Harmonisirung für die Kirche viel zu künstlich ist. —

Bemerk. f. d. Unterr. Der L. lasse nun einige Choräle (in Dur und Moll) aus Schicht's Choralbuche spielen, vielleicht auch von Note zu Note zergliedern; vielleicht auch noch mehrere Choralmelodieen in Schicht'scher Weise harmonisiren. —

Fähigern Schülern lasse man doch auch eine Anzahl Choräle aus dem Seb. Bach'schen Choralbuche*) spielen und zergliedern. Bach's Choralharmonisirung von dem Schüler nachahmen zu lassen, widerrathen wir gänzlich. S. Bach bewegt sich auch in diesen Chorälen mit der Freiheit eines großen und genialen Geistes. Manche Härten werden bei ihm durch meisterhafte Stimmenführung gedeckt ꝛc. Der Schüler dürfte leicht, in der Meinung, gelehrt schreiben zu wol-

*) 371 vierstimmige Choräle von Joh. Seb. Bach. Herausgegeben von C. F. Becker, Organist an der Nicolaikirche in Leipzig. Dritte Auflage. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Thlr.

Digitized by Google

len, Härten in seinen Arbeiten anbringen, die ohne den Bach'schen Stimmenfluß und ohne Bach'sche Berechnung nur unangenehm auffallen würden.

2) Einfache Choralfigurirung.

§. 238.

(Der L. spiele Beisp. 387 vor; der Sch. lese es nach; dann schließe man etwa Folgendes an dieß Beispiel an.)

Beisp. 387 zeigt den Choral: Lobt Gott ꝛc. mit einer lebhaftern Harmonisirung, als wir sie bis jetzt gewohnt sind. Die rhythmische Bewegung der Melodie ist die zweitheilige. In den untern Stimmen kommen auf einen Takttheil meist zwei, öfter auch vier Töne. Die Bewegung der Takttheile nannten wir früher (s. §. IX der Einleitung) taktische, die ausgebildetere Bewegung, die durch die verschiedenen Längen zusammengezogener und gegliederter Takttheile bedingt wird, rhythmische Bewegung. Wir finden also in 387 rhythmische Bewegung. Die Begleitung geht regsamer einher als die Melodie, die in lang gehaltenen Tönen, durchgehends fast nur in Takttheilen fortschreitet. Die untern Stimmen bilden hier offenbar einen Gegensatz zur Melodie; sie bewegen sich mit mehr Freiheit, und also selbständiger, als in den einfachen Choralbearbeitungen. Die beweglichen Stimmen in 387 nennt die Kunstsprache figurirte; die ruhige Melodie den figurirten Stimmen gegenüber den festen Gesang, lat. Cantus firmus (abgekürzt C. f.). Einen Choral mit figurirenden Stimmen nennt man einen figurirten Choral, eine Choralfigurirung. — Hier öffnet sich uns nun für unsere praktischen Arbeiten ein großes Feld. Wir können den C. f. mit drei, zwei und einer figurirenden Stimme begleiten; der C. f. kann in jeder Stimme auftreten ꝛc. — In diesen höchst bildenden musikalischen Arbeiten wollen wir möglichst stufenweis vom Leichten zum Schweren fortschreiten. Zunächst soll unsere Aufgabe, neben der Correktheit des Satzes und einer möglichst fließenden Stimmenführung, nur darin bestehen, daß wir in den begleitenden Stimmen einen gewissen Grad rhythmischer Bewegung unterhalten. Zuerst werden wir nun solche Choralfigurirungen bearbeiten, in denen im Ganzen auf jeden Melodieton, zwei, wie 388, darauf solche, in denen im Ganzen auf jeden Melodieton vier Töne kommen, wie 389 ein Beispiel zeigt. Für diese Arbeiten mögen hier noch einige Bemerkungen folgen.

Digitized by Google

1) Wenn wir bei diesen Arbeiten in den figurirenden Stimmen die Viertel- oder Achtelbewegung nur als die herrschende festhalten, so können wir natürlich hie und da auch in langsamere oder in schnellere rhythmische Bewegung fallen; also z. B. bei herrschender Viertelbewegung auch einmal einige Schritte nur halbe Noten, einige Schritte Achtelnoten nehmen. Ein solches Uebergreifen in einen höhern oder tiefern Grad rhythmischer Bewegung muß sogar stattfinden, wenn unsere Arbeit in Bezug auf rhythmische Bewegung nicht einförmig gerathen soll. Uebrigens braucht auch der angenommene Grad der rhythmischen Bewegung nicht in allen figurirenden Stimmen durchweg unterhalten zu werden; es ist genug, wenn es nur immer von einer geschieht.

2) An Mitteln, einen gewissen Grad rhythmischer Bewegung zu unterhalten, fehlt es uns nun nicht mehr. Die wichtigsten sind: Anwendung von Nebennoten, Lagenwechsel einer Harmonie (z. B. Uebergang aus der Grundlage eines Accordes in eine verwechselte Lage und umgekehrt ꝛc.), Harmoniewechsel u. dergl.

3) Auch versteht es sich von selbst, daß in Bezug auf Modulation das rechte Maaß zu halten, daß auf gute Stimmenführung zu sehen ist ꝛc.

Bemerk. f. d. Unterr. Der Sch. lerne die Beisp. 387 u. 388 auswendig. Auch kann er von neuem aus der Orgelschule des Verf. die figurirten Choräle: Gott des Himmels ꝛc. u. Straf mich nicht ꝛc. (siehe S. 59) spielen. Hauptsache ist nun aber, daß der Schüler viel selbst figurirt. Von außerordentlichem Nutzen ist es, wenn der L. dem Schüler über den Choral, den dieser eben gearbeitet hat, eine Bearbeitung von Meisterhand vorlegen kann. Solche Musterfigurirungen haben wir aber in dem bekannten Choralfreunde von Rink in großer Auswahl. Da zugleich Rink's Weise zu componiren einfach und lieblich ist, so ist es auch darum von größter Wichtigkeit, daß sich der Schüler grade an diesen Mustern in der Composition heranbildet. Der Lehrer möge nun immer solche Choräle zu figuriren aufgeben, die sich im Choralfreunde in der Weise, wie eben die Choralfigurirung ausgeführt werden soll, ausgeführt finden. Für gegenwärtige Unterrichtsstufe suche er also die Choralbearbeitungen aus genanntem Werke aus, die den C. f. in der Melodie haben, und die denselben mit drei figurirenden Stimmen, welche die Viertelbewegung unterhalten, begleiten. Nachdem die Arbeit des Sch. vom L. sorgfältig durchgegangen, das Gute und Fehlerhafte darin gemeinsam besprochen worden, so wird dann Rink's Figurirung vorgespielt und betrachtet. Begierig vergleichen die Schüler ihre Arbeit mit der dieses großen Meisters im Tonsatze. Und was können sie aus solcher Vergleichung lernen! Denkende Schüler entnehmen aus diesen Arbeiten Manches, was sich oft gar nicht lehren läßt. — Haben die Schüler eine Zeit lang zu einem in halben Noten geschriebenen C. f. in Vierteln figurirt, dann lasse man in Achteln figuriren.

Digitized by Google

Der Thorafreund enthält auch für diese Arbeiten Muster in Menge. — Diese praktischen Arbeiten werden den Sch. längere Zeit beschäftigen. Mittlerweile kommen wir in der Theorie durch die folgenden Abschnitte, und dann werden wir sogleich neue contrapunktische Aufgaben stellen. —

Zehnter Abschnitt.

Auflösung dissonirender Intervalle.

Vorbemerkung.

§. 239.

Wir haben im Laufe unseres Unterrichts sehr verschiedene Töne kennen gelernt, denen ein Streben nach einem bestimmten andern Tone hin inwohnte. Es waren dieß zum Theil harmonische, zum Theil Nebennoten. Die Auflösung selbst kann, wie wir das zum Theil in der Lehre von den Trug- und vermiedenen Cadenzen, sowie in der Lehre von den Nebennoten bereits kennen gelernt haben, sehr verschieden ausgeführt werden, und bildet die „Lehre von der Auflösung dissonirender Intervalle" wirklich einen interessanten Theil der Compositionslehre. Wir werden das über diesen Gegenstand bereits Vorgetragene hier zusammenstellen, das Fehlende zur Vervollständigung der Theorie hinzufügen*). Wir betrachten aber zunächst die:

A) Auflösung harmonischer Intervalle.

1) Auflösung der Septime eines Septaccordes.

§. 240.

Der Septime natürliches Streben, in den Haupt- wie in den Nebenseptharmonieen, ist abwärts gerichtet; sie geht aber bald in den Ton der kleinen, bald in den den großen Untersecunde. In dem Beisp. 390ª erfordert der Zusammenhang, daß die Septime

*) Der ganze Abschnitt kann im Unterrichte in einer einzigen Stunde abgethan werden. Der Sch. liest den Abschnitt vor der Lehrstunde durch; der L. nimmt in der Stunde die Beispiele vor und bespricht sie.

Digitized by Google

b eine kleine Secunde, in 390b dagegen, daß sie eine große Secunde unter sich trete. — In 390c wird die Auflösung der Septime verzögert; sie wird zunächst zu einem Quartvorhalte und geht dann, durch den Quartvorhalt hindurch, an den Ort ihrer Bestimmung. Bei d sehen wir die Septime sich schon voraus auflösen. Die verzögerte Auflösung bei c nennt man Aufhaltung, Verzögerung, retardatio; die Auflösung vor der Resolution der übrigen dissonirenden Intervalle Vorausnahme, anticipatio.

In allen Fällen von 390a—d geht die Septime unter sich. In e u. f sehen wir sie eine Stufe aufwärts gehen. In beiden Beispielen ist freilich eine gewisse äußere Veranlassung zum Steigen der Septime vorhanden. Wollten wir in e die Septime $\overline{f}$ nach $\overline{e}$ auflösen, so würde hier die scharfe Durterz verdoppelt; wollten wir in f den Ton $\overline{f}$ nach $\overline{e}$ gehen lassen, so würden Octaven entstehen. Da in letztem Beispiele zwei Septimen sind, so muß eine von beiden sich steigend auflösen. — In 390g u. h ist die Septime unter ganz ähnlichen Verhältnissen einmal steigend, einmal fallend aufgelöst worden. Beide Behandlungsweisen sind hier gut. — In i löst sich der Mollseptacc. von d trugschlüssig in den Dreiklang von C auf. Hier bleibt die Septime liegen und wird zum Grundtone der C-Harmonie. In k löst sich zwar die Septime des d^7-Acc. abwärts auf; sie geht aber wieder in die Septime eines andern Septaccordes. — In l finden wir den Trugschluß G^7-F. Hier strebt $\overline{f}$ sogar noch im F-Acc., der hier in $^6_4$-Lage auftritt, abwärts. Mit dem Auftreten der B-Harmonie beruhigt sich aber jenes $\overline{f}$, indem das Streben nach unten durch die neue und die folgende Harmonie gänzlich beseitigt werden. — In m erscheint $\overline{c}$ zweimal als Septime, ohne ein Streben nach Auflösung zu äußern. Die Töne, mit denen $\overline{c}$ den Noten nach einen Septacc. bildet, sind Durchgänge. Darum wird $\overline{c}$ auch gar nicht als dissonirendes Intervall gefühlt. — So lange eine Septharmonie liegen bleibt, ist es gestattet, die Septime in verschiedene Intervalle des betreffenden Accordes übergehen zu lassen. Belege dazu liefern die Beispiele 390n—u. Bei v finden wir ein Beispiel, in dem die Septime des kl. Nonenaccordes eine Quarte unter sich geht. Wenn wir aber in jenem Accorde (dem vorletzten) fis u. a als Nebennoten ansehen, dann ist c nicht eigentlich Septime, und dann kann sein Fortschritt in's G nicht auffallen. Siehe auch Beisp. W.

Es folgt, daß die Septime folgende Behandlungsweisen zuläßt:

Digitized by Google

a) sie kann unter sich gehen, und zwar eine Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Septime;
b) sie kann über sich gehen, und zwar eine Secunde, Quarte, Sexte ꝛc.;
c) sie kann liegen bleiben.

2) Auflösung der Terz eines Septaccordes.

§. 241.

Die Terz eines Septaccordes strebt von Hause aus nach oben, und zwar nach Befinden in die kleine oder große Obersecunde. Siehe Beisp. 391a, b. In 391c geht die Terz h zwar in eine Obersecunde, cis ist aber ein leiterfremder Ton. In d geht die Terz des C^7-Acc. eine halbe Tonstufe unter sich, in die Septime eines andern Septaccordes. Auch in e, f u. g geht zu wiederholten Malen die Terz eines Septaccordes in die Septime eines andern. In h geht die Terz des G^7-Acc. eine ganze Tonstufe unter sich. — In dem E^7-Acc. dieses Beispiels wird die Terz gis nach a vorausgeschickt (anticipirt); in i wird sie im D^7-Acc. zurückgehalten (retardirt), also verspätet aufgelöst. — In k geht die Terz des C^7-Acc. eine Terz unter sich, in die Quinte des folgenden F-Dreiklanges. Der Raum von e bis c kann durch die Zwischennote (d) ausgefüllt werden. Siehe Beisp. l. In m u. n ist die Terz e schon mit dem Eintritt der Septime b im Hinabgehen zur Quinte des folgenden Accordes begriffen. In o geht die Terz des G^7-Acc. auch in die Quinte des folgenden Dreiklanges, aber nicht, wie in k, in eine unter ihr, sondern in eine über ihr liegende Quinte. — So lange ein und derselbe Septaccord liegen bleibt, kann man aus jedem Tone, also auch aus der Terz in verschiedene Töne übergehen. Wo die Terz dann zuletzt liegt, da löst sie sich auf. Siehe Beisp. p. — In q geht die Terz des G^7-Acc. eine Terz über sich in eine Nebennote und durch diese in den Ton, in welchen sie ursprünglich überzugehen strebt. —

Die Terz läßt also folgende Behandlungsweisen zu:

a) sie kann über sich gehen, und zwar eine Secunde, aber auch um mehr;
b) sie kann unter sich gehen;
c) sie kann liegen bleiben.

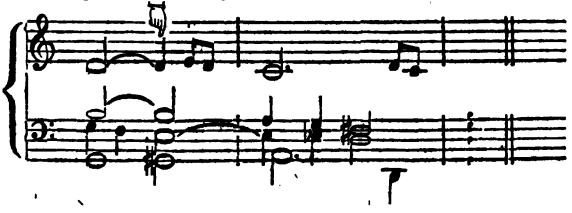
Digitized by Google

3) Auflösung der Quinte eines Septaccordes.

§. 242.

Die Quinte eines Septimenacc. hat kein so bestimmtes Streben, sich auf- oder abwärts aufzulösen, wie dessen Terz und Septime. Der frühere Unterricht hat uns gelehrt, daß sie in die Octave, in die Terz und in die Quinte des auf der 4. Stufe befindlichen Dreiklanges übergehen kann. Besondere Beispiele für diese Auflösungen wollen wir nicht erst anführen. — In 392ª geht die Quinte des G^7-Acc. auch eine Secunde über sich; $\overline{e}$ ist aber nicht Terz der C-, sondern Octave der unerwartet eingetretenen E-Harmonie. In b geht fast durchgehnds die Quinte des einen Septaccordes in die Quinte des folgenden Accordes, so daß hier vom $\overline{d}$ des Auftaktes bis zum $\overline{d}$ des vorletzten Taktes jeder Ton Quinte einer Harmonie ist. — In c löst sich im Es^7-Acc. die Quinte $\overline{b}$ voraus, also durch Anticipation, nach $\overline{as}$ auf. — Die kleine Quinte im übermäßigen Sextaccorde strebt so fühlbar einen halben Ton unter sich zu gehen, daß eine andere Auflösung nicht leicht Statt haben dürfte. Spiele 392ᵈ. —

Außerdem kann auch der Fall vorkommen, daß das fragliche Intervall liegen bleibt. Z. B.



Es kann also die dissonirende Quinte:

a) abwärts
b) aufwärts } fortschreiten und
c) liegen bleiben.

4) Behandlung des Grundtones eines Septaccordes.

§. 243.

Der Grundton eines Septaccordes geht, wenn er im Basse liegt, in natürlicher Cadenz am einfachsten in den Grundton des folgenden Dreiklanges. Der Grundton in den obern Stimmen,

Digitized by Google

seiner Entfernung vom Baßtone wegen gewöhnlich Octave genannt, äußert gar kein Streben fortzuschreiten; er bleibt in der Regel liegen und wird dann, in der natürlichen Cadenz, im folgenden Dreiklange Quinte. Wenn nun, wie in 393b, der Grundton nur in der Oberstimme vorkommt, so kann er auch oben den Schritt in den Grundton des folgenden Dreiklanges machen. Dieselbe Behandlung erfährt der Grundton auch oft in den Mittelstimmen. — In 393c liegt im G^7-Acc. der Grundton sowohl im Baß als im Sopran; hier führen ihn beide Stimmen in den Grundton des folgenden Dreiklanges. Die durch solche Behandlung entstehenden Octaven erlaubt man unbedenklich. Nur führt man dann die Stimmen, welche solche Octaven machen, gewöhnlich in der Gegenbewegung. In 393d geht immer die Octave eines Septaccordes in die Octave des folgenden über. — Daß der Grundton eines Septaccordes auch eine Secunde über sich gehen kann, zeigen die Beispiele e und f. —

5) Auflösung der None des großen und kleinen Nonenaccordes.

§. 244.

Die None des großen und die des kleinen Nonenaccordes streben eine Secunde unter sich zu gehen. Daß die Nonen beider Nonenaccorde im Voraus und verspätet (anticipirt und retardirt) aufgelöst werden können, ist uns auch schon bekannt. — In 394 geht die gr. None $\overline{a}$ hinunter nach $\overline{d}$, in die Quinte des G-Dreiklanges. Der Dominantseptnonenaccord gibt hier die beiden dissonirenden Intervalle Septime und None auf, und zeigt sich nach dem gr. Nonenacc. als bloßer Dominantdreiklang, der dann in die tonische Harmonie C-dur übergeht. So scheinen None und Septime keine Auflösung erhalten zu haben; sie haben sie aber in so fern dennoch erhalten, als der Dreiklang gefolgt ist, in den der gr. Nonenaccord überzugehen strebte. Die None wirkt übrigens auch im Dominantdreiklange in so fern noch fort, als ihretwegen insbesondere nach G-dur die Dur-Harmonie der Tonica erwartet wird. — Nach dem Gesagten erklärt sich nun auch die Behandlung der großen None im 2. u. 3. Takte unseres Beispiels. —

In 395a erfährt die kleine None eine ähnliche Behandlung. In 395b geht sie in Folge einer trugschlüssigen Auflösung des Nonenaccordes eine halbe Tonstufe über sich.

Digitized by Google

6) Behandlung der Quarte und Sexte im Quartsextenaccorde.

§. 245.

Wenn ein Dreiklang in Quartsextlage dargestellt wird, so werden seine Intervalle offenbar bis auf einen gewissen Grad zu dissonirenden; man fühlt ihnen merklich ein Streben nach bestimmten andern Tönen hin ab. In 396 hat der C-Accord in Quartsextenlage einen Zug nach dem G-Dreiklange hin; c will nach h, e nach d übergehen. Hier nun wird der Uebergang nach G-dur verzögert, indem die obern Stimmen den tonischen Accord C-dur in $\frac{6}{4}$-Lage in verschiedenen Lagen nacheinander hören lassen. Zuletzt folgt zwar auf den Quartsextaccord von C der Dreiklang der Dominante G, aber die Töne des C-Acc. gehen nicht in nahliegende Töne des G-Acc. über, sondern bewegen sich springend in tiefer liegende Töne des Hauptseptaccordes von G. Indem aber hier nach C-dur in $\frac{6}{4}$-Lage die Dominantharmonie folgt, findet unser Quartsextenaccord eine gnügende Auflösung. —

B) Auflösung harmoniefremder Intervalle.

§. 246.

Die Auflösung der Nebennoten ist in dem Abschnitte von den Nebennoten so vollständig abgehandelt worden, daß an dieser Stelle nichts mehr hinzuzufügen ist. Man lasse aber von Vorhalten (dem Quart-, Sext- und Nonenvorhalte) und den Nebennoten die früher besprochenen Auflösungsnoten hier zusammenstellen und nennen.

Elfter Abschnitt.

Vom Orgelpunkte, Undecimen- und Terzdecimenaccorde.

A) Vom Orgelpunkte.

Vorbemerkung.

§. 247.

Merkwürdige Zusammenklänge und Vorkommenheiten, die man nach der bis jetzt vorgetragenen Theorie nicht würde erklären

Digitized by Google

können, finden sich in sogenannten Orgelpunkten. Ein Orgelpunkt (fr. Point d'orgue oder Pédale) ist äußerlich an einer meist von der Baßstimme gehaltenen Note, über welcher sich die obern Stimmen oft so bewegen, daß der ausgehaltene Ton nicht mehr Glied der obern Harmonieen ist, zu erkennen. Wir schreiten aber sogleich zur nähern Betrachtung dieses merkwürdigen und wichtigen theoretischen Gegenstandes. —

1) Wesen des Orgelpunktes.

§. 248.

In dem Beispiele 397ª finden wir in den Stimmen über dem Baßtone c die Harmonieen der Schlußcadenz: C: I IV V I. Im Basse bleibt der Grundton der ersten Harmonie unbeweglich liegen. Der Baßton c ist nun im 1. Takte Grundton der dort befindlichen Harmonie. Im F-Acc. des 2. Taktes kann man ihn als Quinte der F-Harmonie ansehen. Im 3. Takte liegt in den obern Stimmen der vollständige Hauptseptaccord von G. Im Basse bleibt c liegen. Was ist nun hier dieß c? Grundbaß kann es nicht sein. Es ist vielleicht eine harmoniefremde Note, die, etwa als Vorhalt, in eine Hauptnote zu führen ist? Spielen wir jedoch das Beisp. ganz, so merken wir genanntem c auch nicht das geringste Streben nach unten oder oben ab. Die Wahrnehmung ist um so merkwürdiger, da wir in eben dem 3. Takte einen Ton ce (c̄) haben, der wirklich Quartvorhalt ist und der ein sehr fühlbares Streben nach h̄ äußert. Wir fragen: Wie verträgt sich der Baßton c mit der G^7-Harmonie? Wie ist die merkwürdige Erscheinung zu erklären, daß in ein und demselben Zusammenklange ein ce nicht strebend und ein anderes ce strebend sein kann? — Wir sehen bald, daß die Harmonieen, die wir in den angezogenen Beispielen über dem ausgehaltenen Baßtone c finden, eine gewisse Selbständigkeit behaupten. Man könnte den Baßton c ganz weglassen, und es würde ein harmonisch richtiger und für sich befriedigender Satz stehen bleiben. Damit ist aber immer noch nichts gesagt, die merkwürdige Erscheinung zu erklären, die in den Orgelpunkten oft wiederkehrt, nach der ein und derselbe Ton als nicht strebender und als strebender gefühlt werden kann. Dieß Räthsel löst sich so. Wir wissen aus dem frühern Unterrichte, daß von den einer Tonart angehörigen Dreiklangsharmonieen nur die tonische volle Befriedigung

Digitized by Google

in sich selbst hat; daß die übrigen Harmonieen alle ein Streben nach dieser hin äußern. Am nächsten der tonischen Harmonie stehen, wie wir früher sahen, die beiden Dominantdreiklänge, entfernter als diese stehen die Dreiklangsharmonieen der zweiten, dritten und sechsten, am fernsten steht die der siebenten Stufe. In Beisp. 76b, das eine Sequenz aus leitereignen Dreiklängen darstellt, beziehen sich also alle nicht-tonischen Dreiklänge auf die tonische Harmonie C-dur, und — in letzter Instanz — auf den Grundton der tonischen Harmonie, auf c. Daß sich alle nicht-tonischen Harmonieen auf die tonische beziehen, erkennen wir deutlich daraus, daß wir nach jeder nicht-tonischen Harmonie Fortsetzung erwarten. Den Grundton der C-Tonart, den wir durch das ganze Beisp. 76b durchfühlen, den wir — vielleicht unbewußt — innerlich festhalten, auf den wir alle nicht-tonischen Harmonieen beziehen, können wir nun unbedenklich durch das ganze Beispiel hindurch erklingen lassen. (Man lasse in 76b die Baßstimme weg und nehme dafür die Töne $\overset{c}{C}$ zu jeder Harmonie des Beispiels.) Indem der Grundton der C-Tonart durchweg erklingt, tritt nun für den Hörer die Beziehung einer jeden nicht-tonischen Harmonie auf die tonische und das Streben nach dieser hin weit stärker hervor. Jede der obern Harmonieen wird zwar auch für sich als eine selbständige gefühlt (also $\overline{d}\ \overline{f}\ \overline{h}$ als °h, $\overline{e}\ \overline{g}\ \overline{h}$ als e-moll ꝛc.); jede hat ihren eignen Grundbaß; alle werden aber von dem Grundtone der tonischen Harmonie, wie von einem Magnet, angezogen; alle finden in diesem ihren Stütz- und Ruhepunkt, alle werden von diesem getragen. So sehen wir denn, daß die Zulässigkeit eines sogenannten Orgelpunktes in den tonartischen Beziehungen der Harmonieen begründet ist; und haben wir dieß erkannt, dann ist uns auch die Natur und das Wesen eines Orgelpunktes im Allgemeinen klar geworden. — Wir betrachten nun sogleich noch einige Orgelpunkte.

In 397b tragen die Stimmen über dem Basse die Cadenz vor. $\overline{e}$ im 2. Takte fühlen wir als Nebennote zu $\overline{d}$, einem Intervall des Dominantnonenaccordes. Auf den Baßton c bezogen, wäre es harmonische Terz. — Bei 397c u. d finden wir ähnliche Orgelpunkte. — Beisp. 397e zeigt uns von neuem recht deutlich, wie in einem Orgelpunkte die obern Stimmen in einer gewissen Selbständigkeit einhergehen. $\overline{h}$ im 1. Takte geht hier nicht nach $\overline{c}$ über; es bewegt

Digitized by Google

sich frei hinauf nach f. c aber ist eine Nebennote zu h. So wird auch hier c als eine nach h strebende Nebennote gefühlt, während das unten liegende c gar kein Streben äußert. — Läßt man den Baßton c weg, so bleibt ein selbständiger harmonischer Satz stehen. — Bei 402a finden wir in den obern Stimmen eine Menge angenäherte Nebennoten eingewebt. Wir wissen, daß wir uns an der Stelle der Nebennoten immer die Hauptnoten zu denken haben. Streichen wir in 402a die Nebennoten, so bleiben dann fast lauter leitereigne Töne stehen. Merkwürdig sind uns aber doch die seltsamen Zusammenklänge, die sich hier vielfach finden. So finden wir im 4. Takte die Töne C c ais cis g, im 5. Takte C c ais cis f zusammen erklingen. Welche herbe Zusammenklänge an sich! In ihren Beispielen fallen sie aber nicht unangenehm auf. —

2) Orgelpunkte über verschiedenen Tönen der Tonart.

§. 249.

Wir werfen nun die Frage auf: Welche Töne einer Tonleiter (Tonart) können bei dem Orgelpunkte im Basse fortgehalten werden? Oder: Ueber welchen Tönen einer Tonart kann ein Orgelpunkt ausgeführt werden? Nur über zweien: über der Tonica und über der Dominante. In den Orgelpunkten bei 397a,b,c,d,e, bei 398, 399, 400, 401 ꝛc. finden wir die Tonica; in denen bei 403, 404 finden wir anfänglich die Dominante, später aber die Tonica im Basse liegend. So hängt sich also in 403 u. 404 an den Orgelpunkt über der Dominante noch einer über der Tonica; es zeigt demnach jedes dieser Beispiele eigentlich zwei Orgelpunkte. Warum nur über diesen beiden Intervallen einer Tonart Orgelpunkte ausgeführt werden können, wird im folgenden §. gezeigt werden. —

3) Modulation innerhalb eines Orgelpunktes.

§. 250.

Wie die nicht-tonischen Harmonieen gradweise in naher und entfernterer Beziehung zur tonischen stehen, so stehen auch die Tonarten unter einander in naher und ferner Beziehung. Daß der Tonart C-dur die Tonarten F- und G-dur näher stehen, als

Digitized by Google

etwa Des- und H-dur, fühlen wir sogleich. (Man erinnere sich hier deß, was im 7. Abschnitt über Verwandtschaft der Tonarten abgehandelt worden.) Daß man nun auch in einem Orgelpunkte moduliren kann, zeigen uns die Beispiele 409, 404 u. a. In welche Tonarten man im Verlaufe eines Orgelpunktes übergehen könne, das wird Gegenstand besonderer Untersuchung sein müssen. So viel erkennen wir im Allgemeinen bald, daß sich ein Orgelpunkt nicht zu weit vom Haupttone entfernen dürfe. Dagegen thut der ruhende Baß Einspruch, der, weil er die Orgelpunkttöne tragen soll, durchaus verlangt, daß diese sich ihm durch eine zu ferne Modulation nicht entfremden. Als im Orgelpunkt zulässige Modulationen bezeichnen wir als die nächsten die nach der Ober- u. Unterdominante; hie und da verträgt man auch noch eine flüchtige Ausweichung in die Wechseldominante.

In Orgelpunkten auf der Dominante wird in der Regel bald die Dominanttonart tonisch begründet. In solchem Falle wird dann die Dominante im Basse zur Tonica. Modulirt man hier noch in die Quinte, so ist man der Dominanttonart noch nahe, und doch auch zwei Grade von der Haupttonart entfernt. — Wir betrachten nun Beispiele und geben die weitere hierher gehörige Theorie mit den Bemerkungen über diese Beispiele.

In Beisp. 409 gehen die Oberstimmen von C-dur durch den kleinen Nonenacc. von A- nach D-dur, von da aber bald durch G- nach C-dur zurück. Wir haben schon früher angemerkt, daß die Modulation dem Quintenzirkel nach das Gefühl der Hebung in uns hervorbringt. Wir können das hier von neuem innerlich wahrnehmen. Wie uns Beisp. 409 flüchtig das Gebiet der D- und G-Tonart berühren läßt, so Beisp. 410ª im 2. u. 3. Takte das Gebiet der verwandten Molltonart von C-dur. In 410ᵇ moduliren die obern Stimmen nach E-dur und verbleiben eine kurze Zeit in dieser Tonart. Hier fühlen wir sehr deutlich, daß zwischen dem Tone c, der Tonica der Haupttonart, und der fremden Tonart E-dur keine Verbindung mehr Statt hat. Mit E-dur haben sich die Oberstimmen ganz vom ruhenden Basse losgerissen, und so ist der Orgelpunkt gleichsam mit sich selbst in Widerstreit gerathen. Der Orgelpunkt bei 397° weicht flüchtig nach F-dur aus. Eine Modulation in die Quarte von der Quarte ist nicht statthaft. Man spiele nur Beispiel 411, und man wird mit dem Eintritt der F^7-Harmonie fühlen, daß diese Harmonie der C-Tonart, die durch

Digitized by Google

deren fortgehaltenen tonischen Ton C dem Ohre immer noch vorgehalten wird, schon zu fern liegt. — Bei 412 finden wir einen Orgelpunkt auf der Dominante. Die obern Stimmen moduliren nach G-dur, erheben also den Dominantbaß zum tonischen Baß. Von G-dur führen die obern Stimmen wieder in die C-Tonart zurück. Diese ist von G-dur allerdings die Tonart der Quarte; sonst ist sie aber die Haupttonart. Im 3. Takte gehen nun die obern Stimmen nach F-dur, in eine von G-dur zwei Grade entfernte Tonart. Diese Tonart liegt der G-Tonart zu fern. Der C-Tonart würde sie nicht zu fern liegen. So sehen wir denn, daß vom 3. Takte an nicht mehr G Baßton sein kann, sondern daß C als Baßton genommen werden muß. Diesen alten Orgelpunkt, der also in Betreff der Modulation fehlerhaft ist, haben schon Ph. E. Bach und Andere so verbessert, wie wir durch punktirte Baßnoten angezeigt haben.

Nachdem wir nun mehrere Orgelpunkte betrachtet und das Wesen derselben im Allgemeinen erkannt haben, richten wir unsere Aufmerksamkeit noch insbesondere auf die bei einem Orgelpunkte ausgehaltene Note. Wenn wir erwägen, daß ein Orgelpunktton nicht nur die leitereignen, sondern wohl gar noch Harmonieen aus nahe liegenden fremden Tonarten zu tragen hat, so kann nothwendiger Weise nur ein gewichtiger, fester Ton, ein Ton, der große Tonmassen und eine Menge von Harmonieen zu tragen im Stande ist, Orgelpunktton sein. Welche von den Tönen der Tonleiter sind nun wohl geeignet, Orgelpunkttöne abzugeben? Nur zwei: die Tonica und die Dominante. Die Tonica zieht als Grundton der Tonart alle nicht-tonischen leitereignen Harmonieen an sich; sie ist also von Hause aus der kräftige Träger aller leitereignen Harmonieen; ja sie gibt sogar ihre Wirksamkeit noch nicht auf, wenn auch die beweglichen Stimmen des Orgelpunktes in naheliegende fremde Tonartgebiete überstreifen. — Die Dominante ist allerdings schon ein von der Tonica getragener, also selbst ein abhängiger Ton. Nichtsdestoweniger gibt auch sie eine feste Grundlage zu einem Orgelpunkte ab; ja über der Dominante kann sich der Orgelpunkt sogar in noch reicherer Entwickelung gestalten, als über der Tonica. In einem Orgelpunkte über der Dominante können wir uns nämlich in Harmonieen der Haupt-, und in Harmonieen der Dominanttonart, die dann die Dominante als tonischen Ton unter sich haben, bewegen; außerdem können wir

Digitized by Google

noch über die Dominanttonart hinausgehen, und andere, der Dominanttonart nahliegende Tonarten betreten. Aus der Dominanttonart können wir aber jeden Augenblick durch den Hauptseptacc. wieder in die Haupttonart zurückkehren. Man sehe und spiele nun Beisp. 404, das einen vortrefflich ausgearbeiteten Dominantenorgelpunkt zeigt.

(Der Schüler möge alle in diesem Orgelpunkte vorkommende Ausweichungen aufsuchen und durch Bögen bestimmen, welche Ausdehnung sie haben.)

Von den übrigen Tönen könnte vielleicht die Subdominante noch Anspruch darauf machen, einem Orgelpunkte zur Unterlage zu dienen. Ueber diesem Tone der Tonleiter werden aber keine Orgelpunkte gebildet. Die Terz, Septime und die übrigen Intervalle der Tonleiter sind schon so abhängige Töne, daß ihnen durchaus die Kraft abgeht, die einem Orgelpunkttone inwohnen muß. Wollten wir aber etwa einen solchen Ton durch Modulation schnell zur Tonica erheben, um dann über ihm einen Orgelpunkt auszuführen, so würden wir uns zu sehr von der Haupttonart entfernen.

Ein Orgelpunkt ist schon an sich, rein theoretisch betrachtet, eine höchst merkwürdige Erscheinung. Die beweglichen Stimmen bewegen sich in einem gewissen Raume frei; sie sind einerseits von der ausgehaltenen Baßnote unabhängig und können am Ende auch ohne jene Baßnote bestehen; andrerseits stehen sie aber doch noch in Beziehung zu dem ausgehaltenen Baßtone. Höchst bedeutsam ist aber der Orgelpunkt in seiner Wirkung. Wie mächtig ein gut ausgearbeiteter Orgelpunkt das Gemüth ergreift und erhebt, wie die hier gewaltig kämpfenden Tonmassen den Hörer oft gleichsam zu überwältigen drohen, wird der Leser beim Anhören gut ausgearbeiteter Orgelpunkte in Symphonieen, Ouvertüren u. dergl. wahrgenommen haben. Es liegt nun in der Natur der Sache, daß der Componist von einem so wirksamen Kunstmittel einen weisen, jedenfalls keinen verschwenderischen Gebrauch zu machen hat. Da dem Componisten in ausgeführteren Tonstücken an einem kräftigen Schlusse viel gelegen ist, so werden die Orgelpunkte vorzugsweise häufig gegen den Schluß oder ganz zum Schlusse derselben angebracht.

Zusatz. Der Ausdruck „Orgelpunkt" wurde ursprünglich für langgehaltene Baßtöne in der Generalbaßstimme zu einer Kirchenmusik gebraucht. Während die Sänger und Spieler fortsangen und fortspielten, hatte die Orgel auf einem Tone einen Ruhepunkt, und diesen nannte man eben Orgelpunkt. Wir sehen nun ein, daß das, was die Sänger und Spieler zu so einem Orgelpunkte hören ließen, in Beziehung zu dem liegenden Tone stehen mußte.

Digitized by Google

4) Der Orgelpunktton kann in verschiedenen Stimmen liegen.

§. 251.

Der Orgelpunktton liegt gewöhnlich im Basse. Hier nimmt er sich auch am kräftigsten und besten aus. Beisp. 408[a] u. [b] können wir auch als Orgelpunkte ansehen. Bei a liegt der ausgehaltene Ton in der Ober-, bei b in einer Mittelstimme. In der Oberstimme nimmt sich der Orgelpunktton nicht sehr kräftig aus; hier liegend, dürfen wir ihn nicht mit viel Harmonieen beschweren. In den Mittelstimmen aber wird solcher Ton durch die unter und über ihm befindlichen Stimmen gewissermaßen verdunkelt.

5) Die Orgelpunktstimme kann ruhig liegen bleiben, oder in kurzen Noten angegeben, auch mit Nebennoten verziert werden.

§. 252.

Die Orgelpunktstimme kann ihren Ton ruhig aushalten, wie in 402[a], aber auch in kurzen Tönen angeben, wie in 405. In 406 stellt sich der Baßton A (die Orgelpunktnote) mit der untern Mittelstimme in stimmiger Brechung dar. Die obere der gebrochenen Stimmen enthält harmonische, zu den Harmonieen der obern Stimmen gehörige Intervalle. — Beisp. 407 hat zum Orgelpunkt die Töne G u. g, die, mit der Nebennote fis vertraut, eine Figur in Sechzehntheilen bilden.

B) Vom Undecimen- und Terzdecimen-Accorde.

§. 253.

Undecimen- und Terzdecimenaccorde haben wir schon §. 96 als nicht mehr genießbare Harmonieen kennen gelernt. Was die Alten von den genannten Zusammenklängen hielten, wollen wir dem Leser vorlegen. Marpurg gibt in seinem „Handbuche bei dem Generalbasse" über den Undecimen- und Terzdecimenaccord folgende Theorie.

„Der Undecimenaccord entsteht, wenn einem Septimenaccorde eine Quinte unterwärts hinzugefügt wird. Wenn z. E.

Digitized by Google

unter den Septimenaccord g h d f die Unterquinte c gesetzt wird, so macht der daraus erwachsende Accord c g h d f einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Undecimenaccord genennet wird. — Hier ist annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Undecimensatzes und seiner Quinte eine Terz supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. Wenn wir demzufolge zwischen c und g in dem angeführten fünfstimmigen Satze den Ton e setzen, so entstehet der sechsstimmige Satz c e g h d f, der zwar so wenig, als gewisse unnütze drei- u. vierstimmige Stammaccorde, in seinem ganzen Umfange in der praktischen Ausübung Statt hat, aber nichtsdestoweniger gekannt sein muß." —

„Der Terzdecimenaccord entstehet, wenn einem Septimenaccorde eine Septime unterwärts hinzugefüget wird. Wenn z. E. unter den Septimenaccord gis h d f die Unterseptime A gesetzet wird: so macht der daraus erwachsende Accord einen fünfstimmigen Satz, der von accuraten Tonlehrern ein Terzdecimenaccord genennet wird. — Hier ist annoch zu erinnern, daß man zwischen dem Grundtone des Terzdecimensatzes und seiner Septime zwo Terzen supponiren muß, damit der Zusammenhang der Zeugung der Accorde nach vernünftigen Gründen erkläret werden könne. Wenn wir dem zufolge zwischen a und gis in dem angeführten fünfstimmigen Satze die Töne c u. e setzen: so entsteht der siebenstimmige Satz a c e gis h d f, der zwar eben so wenig, als gewisse unnütze drei- und vierstimmige Stammaccorde, in seinem ganzen Umfange in der practischen Ausübung Statt hat, aber nichts destoweniger gekannt sein muß."

Wir wissen schon aus §. 96, daß mit der None die Bildung von Accorden durch Terzenübereinandersetzung aufhört. Marpurg, und vor und nach ihm Andere, fügen allerdings dem Nonenaccorde noch eine Undecime und Terzdecime bei, und lassen so den Undecimen- und Terzdecimenaccord entstehen. Siehe Beisp. 413a, b. Aus dem ersten dieser herben Zusammenklänge streicht Marpurg aber die Terz und läßt stehen, was 413c zeigt; aus dem letzten streicht er Terz und Quinte und läßt stehen, was 413d zeigt. In dem Beispiele 413e, auch von Marpurg entlehnt, soll der soge-

Digitized by Google

nannte Undecimenaccord vorkommen. Wir fühlen aber hier den Zusammenklang g h d f nicht als eine Harmonie von C, also g nicht als Quinte, h nicht als Septime, d nicht als None, f nicht als Undecime von C. C ist allerdings Grundton des Zusammenklanges, h d f sind aber Nebennoten zu c e. — Beisp. f ist als Orgelpunkt, und hier der Zusammenklang g h d f als selbständige Harmonie, als Hauptseptharmonie im Orgelpunkte aufzufassen. — Ebenso ist der zweite Zusammenklang in 413s, den Marpurg einen Terzdecimenaccord nennt, als Harmonie in einem Orgelpunkte aufzufassen. In 413h entsteht derselbe Zusammenklang durch Nebennoten (Vorhalte).

Zu dieser Auffassung der in Rede stehenden Zusammenklänge der angezeigten Beispiele berechtigen nachfolgende Umstände. Offenbar sind die Zusammenklänge, die man früher als Undecimen- und Terzdecimenaccorde aufführte, dissonirende Zusammenklänge. Der Sept- und Nonenaccord streben in einen um vier Tonstufen höher liegenden Dreiklang überzugehen. Der Undecimenaccord von C in 413e geht aber in den Dreiklang von C, also in den Accord derselben Stufe über, und doch ist hier jeder dissonirende Ton seinem Streben gemäß aufgelöst worden. Weicht das nicht ganz ab von der Natur aller sonstigen dissonirenden Harmonieen, die alle in einen um vier Stufen höher liegenden Dreiklang von Natur überzugehen streben? — Ferner: in den Sept- und den Nonenaccorden löst sich die Septime, in den Nonenaccorden die None ihrem natürlichen Streben gemäß abwärts auf. In dem sogenannten Undecimen- und Terzdecimenaccorde soll die Septime, nach der Theorie der Alten, von Hause aus eine Auflösung nach oben fordern. In unsern Beispielen strebt auch wirklich die Septime nach oben, aber sicher nicht als harmonische Septime, sondern entweder als Nebennote zur Octave, oder als Terz eines Septimenaccordes in einem Orgelpunktsatze. — Ferner: Intervalle, welche in den Dreiklängen, in den Sept- und Nonenaccorden als wesentliche Bestandtheile selten fehlen, müssen in den in Rede stehenden Accorden, sollen sie anders anwendbar und genießbar werden, ausgelassen werden. In dem Zusammenklange c e g h d f würde in den Tönen c e g h ein Streben nach der F-Harmonie, in den Tönen g h d f ein Streben nach der C-Harmonie liegen. Bleibt der Ton e weg, so streben die obern Töne ungestört nach C-dur. Im Terzdecimenaccorde müssen, soll dieser

Digitized by Google

Zusammenklang anders genießbar werden, Terz und Quinte ausgelassen werden ꝛc. — Dieß Alles in's Auge fassend, erkennen wir, daß die in Rede stehenden Zusammenklänge nicht als wirkliche Harmonieen des Tones, auf dem sie ruhen, angesehen werden können, daß sie vielmehr ihre einfache Erklärung finden, wenn wir die über dem Baßtone befindlichen Töne nach Befinden entweder als eine Harmonie in einem Orgelpunkte, oder als einen Zusammenklang mit eingewebten Nebennoten ansehen. — Es ist in der That unbegreiflich, wie Marpurg beide Zusammenklänge (mit den Nonenaccorden) als „Grundaccorde (Stammgrundaccorde) vom zweiten Range" aufführen konnte. —

Zwölfter Abschnitt.

Tonart und Tongeschlechter; Anfang und Ende eines Tonstückes; Modulation innerhalb eines Tonstückes.

1) Tonart u. Bereich einer Tonart; Tongeschlechter.

§. 254.

Der ganze Inbegriff von Tönen und Harmonieen, von denen man Gebrauch machen kann, ohne das Gefühl einer Beziehung auf einen gewissen Grundton, Tonica genannt, zu verlieren, nennt man Tonart. Die Hauptgrundlage einer Tonart ist eine diatonische Tonleiter, mit ihren leitereignen Drei- und Vierklangsharmonieen. Eine bestimmte Tonart kann auch Gebrauch machen von den Tönen, die der chromatischen Tonleiter ihrer Tonica angehören, so daß also alle Töne des Tonsystems in ihr vorkommen können. In Betreff der Harmonieen bemerken wir, daß in einer Tonart allerdings zunächst die leitereignen Harmonieen in Anwendung kommen. Sie kann aber auch leiterfremde Accorde, z. B. den Durdreiklang und den Hauptseptaccord auf der Dominante von der Dominante der betreffenden Tonart, den Hauptseptaccord der Subdominanttonart ꝛc. in sich aufnehmen. Beispiele sind schon früher besprochen worden. In einem Orgelpunkte können wir am Ende noch andere, der nächstverwandten Tonarten einer Haupttonart angehörige Harmonieen hören lassen. Aus diesem Allen ersehen wir,

Digitized by Google

daß jede Tonart reich an Material ist; daß das Bereich jeder eine große Ausdehnung, einen großen Umfang hat.

Wir haben nun zweierlei Tonarten kennen gelernt: Dur- und Molltonarten. Grundlage für eine Durtonart ist eine Durtonleiter, für eine Molltonart eine Molltonleiter. Die Tonleitern, die Tonstücken zum Grunde liegen, die dessen Hauptgrundlage ausmachen, nannte man ehedem Tongeschlechter. Die Griechen sollen nun, wie man sagt, drei verschiedene Tongeschlechter gehabt haben: ein diatonisches, ein chromatisches und ein enharmonisches. Manchen ihrer Tonstücke hätte sonach eine diatonische, anderen eine chromatische, wieder andern eine enharmonische Tonleiter zur Grundlage gedient. Wir haben aber die der chromatischen Tonleiter eigenthümlichen, d. h. die der gleichnamigen diatonischen Scala nicht angehörigen Töne, als solche anerkannt, die sich meist als Nebennoten an die Töne der gleichnamigen diatonischen Scala anschließen. cis, dis fis, gis u. ais kommen allerdings auch in C-dur vor, aber eben meist als Nebennoten. Obgleich diese Töne der chromatischen Scala von C angehören, so liegt dessenungeachtet doch einem solchen Tonstücke nur die diatonische Scala von C zum Grunde. Doch wir können einen stärkern Beweis dafür führen, daß es keine „chromatische Tonart" geben kann. Einer solchen würde, wenn sie existirte, zunächst eine chromatische Tonleiter, dann aber auch alle aus ihren Tönen gebildeten Dreiklangs- und Septharmonieen als Eigenthum angehören. Es können aber auf jeder ihrer Tonstufen drei verschiedene Dreiklänge, vier verschiedene Septaccorde, der große und kleine Nonenaccord gebildet werden ꝛc. Nun lehrt aber alle Erfahrung, daß man bei der Hauptseptharmonie von Es, As, Fis, bei den großen Nonenaccorden von Cis, Es, Fis, As, B eine Beziehung auf die tonische Note C nicht mehr durchfühlen kann. Die meisten Harmonieen der chromatischen Tonleiter würden uns sonach offenbar weit vom tonischen Tone entfernen, würden alle Beziehung auf diesen vernichten. Hieraus geht ja unwiderleglich hervor, daß eine chromatische Tonart zu den Dingen der Unmöglichkeit gehört. — Noch weniger kann es eine sogenannte enharmonische Tonart geben. Es bleibt uns demnach nur das sogenannte diatonische Tongeschlecht übrig. — Wir haben nun bereits auch verschiedene diatonische Tonleitern kennen gelernt, z. B. außer unserer Dur- und Molltonleiter auch eine sogen. dorische, phrygische, lydische, mixolydische ꝛc.

Digitized by Google

Bildet nun jede dieser diatonischen Tonleitern ein eignes diatonisches Tongeschlecht? Diese Fragen werden wir erst gnügend beantworten können, wenn wir das Wesen der sogenannten alten Tonarten werden betrachtet haben. Hier nur so viel: Das Dur- und Mollgeschlecht (modus major oder durus, und modus minor oder mollis) sind die Tongeschlechter, welche sich in der neuern Musik allein herrschende Geltung erworben haben. —

Eine Tonart muß natürlich vor Allem eine tonische Harmonie haben, d. h. eine Harmonie, auf der all ihre Harmonieen ruhen, die insbesondere auch Schlußharmonie sein kann. Der verminderte Dreiklang ist fühlbar ein abhängiger Accord; er kann nicht tonische, nicht Schlußharmonie eines Satzes sein. Es gibt darum auch keine verminderte Tonart. —

2) Anfang und Ende eines Tonstückes.

§. 255.

Es liegt in der Natur der Sache, daß ein Tonstück am besten mit der tonischen Dreiklangsharmonie seiner Haupttonart beginnt. Die tonische Harmonie tritt nun wieder, insbesondere im drei- und mehrstimmigen Satze, am besten in unverwechselter Lage auf. (Im zweistimmigen Satze indeß kann der tonische Accord auch in Sextlage auftreten.) Selten geschieht es, daß ein Tonstück mit der Quartsextlage der tonischen Harmonie beginnt. — Außerdem kann auch ein Tonstück mit dem Dominantdreiklange anfangen, wie wir schon selbst in Chorälen zu bemerken Gelegenheit hatten. Besonders kräftig nehmen sich zuweilen Anfänge mit einem leichten Orgelpunkte aus. Bei 414 findet man ein Beispiel der Art.

Es ist nun auch natürlich, daß ein Tonstück in dem Tone schließt, in dem es angefangen; also in der Haupttonart und mit der tonischen Harmonie der Haupttonart. Daß sich die tonische Harmonie am befriedigendsten ausnimmt, wenn sie unten und oben den Grundton hat, ist schon früher bemerkt worden. Zweistimmige Sätze schließen aber sehr gewöhnlich mit der tonischen Harmonie in Sextlage. In Moll kommen auch Schlüsse auf der Dominantharmonie vor. Wir erinnern nur an den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. In Dur würde sich ein solcher Schluß nicht leicht befriedigend ausnehmen. —

Digitized by Google

3) Tonartwechsel innerhalb eines Tonstückes.

§. 256.

In welche Tonarten man im Verlauf eines Tonstückes ausweichen kann, hängt sehr von dem Umfange und dem Charakter des betreffenden Tonstückes ab. In großen Tonstücken, z. B. in Symphonieen, wird man natürlich mehr und in fernere Tonarten moduliren, als etwa in einem einfachen Choralvorspiele. Zuweilen verlangt der Ausdruck, einander fern liegende Tonarten unerwartet zu verknüpfen. So kann in dramatischen Darstellungen auf einen Satz in G-dur schnell ein anderer (vielleicht von einem besondern Musikchor vorgetragen) in Es-dur folgen. In solchem Falle folgen zwei Tonarten ohne Uebergangsharmonieen aufeinander. — So wichtig es auch an sich ist, dem Schüler auch in Betreff der Modulation, die in einem Tonstücke Statt haben kann, Regeln zu geben, an die er sich zu halten hat, so dürfen wir ihm doch auch nicht vorenthalten, daß Umstände eintreten können, die in Betreff dieses Gegenstandes besondere Freiheiten verstatten. Wir bemerken dieß unsern Schülern, um sie auch im Betreff der Modulation vor einseitigen Ansichten und Meinungen zu bewahren. „Geübte Harmonisten," sagt Kirnberger, „begnügen sich nicht immer mit einer so furchtsamen Art zu moduliren; sie schweifen in entferntere Tonarten aus, wo man bisweilen den Hauptton ganz aus dem Auge verliert, und wissen doch zur rechten Zeit die Modulation gegen denselben einzulenken. Bisweilen ist es auch des Ausdrucks halber nothwendig, daß man plötzlich in eine etwas entferntere Tonart übergehe." —

Die Alten waren fast durchgehends darüber, in welche Tonarten man zunächst und hauptsächlich ausweichen dürfe, einerlei Meinung. Von C-dur könne man, lehrten sie, nach F- u. G-dur, und in die verwandten Molltöne dieser drei Durtöne, also nach a-, d- u. e-moll übergehen. Das waren ihre fünf nächstverwandten Töne von C-dur. In a-moll wurden auf ähnliche Weise d- u. e-moll, und die drei verwandten Durtonarten dieser drei Molltöne, also C-, F- u. G-dur, als die fünf nächstverwandten Tonarten bestimmt. Auch Anton Reicha stimmt in seiner vor wenig Jahren

Digitized by Google

erschienenen Compositionslehre der ältern Ansicht über nächstverwandte Tonarten einer Dur- und Molltonart bei*).

Dreizehnter Abschnitt.

Von der vier-, drei-, zwei-, fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Satzart. Verschiedene contrapunktische Arbeiten, insbesondere Choralfigurirungen.

A) Von der vier-, drei-, zwei-, fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Satzart. Praktische Arbeiten in den wichtigsten dieser Satzarten.

Vorbemerkung.

§. 257.

Beim Componiren ist auch das ein Gegenstand von Wichtigkeit, ob man für wenig oder für viel Stimmen schreibt. In einem für wenig Stimmen gesetzten Tonstücke können sich die einzelnen Stimmen freier bewegen, als in einem vielstimmigen Tonstücke. Dafür entwickelt aber auch der vielstimmige Satz wieder mehr Kraft als der wenigstimmige. In der wenigstimmigen Satzart muß aus den verschiedenen Harmonieen manches Intervall ausgelassen werden; in der vielstimmigen Satzart dagegen werden oft zwei, drei Intervalle doppelt, manche wohl gar dreifach genommen. Auslassung und Verdoppelung der Töne der verschiedenen Harmonieen ist zuweilen besonderen Schwierigkeiten unterworfen. Wir wollen nun über Behandlung der Accorde in oben genannten Satzarten hier das Wichtigste vortragen.

1) Die vierstimmige Satzart.

§. 258.

Von den oben genannten Satzarten ist die vierstimmige von solcher Beschaffenheit, daß man mit Recht den Schüler in dieser

*) Wir haben früher d-moll und e-moll als mit C-dur im zweiten Grade der Verwandtschaft stehende Tonarten bezeichnet. Man sieht also, daß die Theoretiker auch über die Verwandtschaften der Tonarten und die Bestimmung der Verwandtschaftsgrade verschiedener Meinung sind.

Digitized by Google

zuerst sich versuchen läßt. Im vierstimmigen Satze finden im Ganzen genommen in den Harmonieen wenig Auslassungen Statt, und die Verdoppelungen sind sehr einfacher Natur. Da wir seither fast alle unsere Beispiele in der vierstimmigen Satzart dargestellt, auch sonst schon viel praktische Arbeiten in dieser Satzart gefertigt haben, so ist nicht noth, hier mehr über sie zu sagen.

2) Die dreistimmige Satzart.

§. 259.

Im dreistimmigen Satze kann der Dreiklang allerdings mit all seinen Intervallen auftreten. Oft bringt es jedoch der Lauf der Stimmen so mit sich, daß ein, wohl gar zwei Intervalle wegbleiben. In 415[a] fehlt dem G-Accorde des 1. Taktes der Grundton, in 415[c] fehlen dem Accorde des letzten Taktes Terz und Quinte. Will man in 415[c] an bezeichneter Stelle die Terz haben, so kann man die Terz des vorhergehenden G-Accordes in die Septime f herabgehen lassen, die sich dann nach e, in die Terz des C-Acc., auflösen muß (siehe 415[cc]); oder aber man kann auch die Terz des Dominantaccordes unmittelbar ins e, in die Terz des tonischen Accordes, herabtreten lassen. Siehe Beisp. 415[ccc]. — Ein Septaccord muß in der dreistimmigen Satzart nothwendig immer eins, ein Nonenaccord immer zwei seiner Intervalle aufgeben. In Beisp. 415[e] finden wir den Septaccord ohne Grundton, in d ohne Quinte, in e ohne Terz. So kann auch ein Nonenaccord ohne Grundton, ohne Terz, ohne Quinte auftreten. Siehe 415[f u. s]. Die Septime läßt man im Nonenaccorde nicht gern ausfallen; doch kommt auch dieß vor. Zuweilen läßt man die verschiedenen Töne einer Sept- und Nonenharmonie von einigen Stimmen nacheinander zu Gehör bringen. Siehe 415[h u. i]. — Beisp. k zeigt den übermäßigen Sertaccord dreistimmig. Die kl. Grundquinte und die Grundterz werden nicht verdoppelt. Die Septime kann verdoppelt werden. In 415[l] gibt die Oberstimme in dem in Rede stehenden Accorde die Terz auf und verdoppelt dann die Grundseptime. In m tritt die Septime sogleich doppelt auf.

Noch bemerken wir, daß dreistimmige Tonstücke, für die Orgel oder andere Tasteninstrumente geschrieben, oft vierstimmig abschließen. Siehe 415[n]. Uebrigens würde dieser Schluß auch dreistimmig befriedigen. Siehe 415[o]. —

Digitized by Google

Beisp. 416 zeigt einen für die Orgel gesetzten dreistimmigen Choral, sowie 417 einen für drei Kinderstimmen gesetzten.

Bemerk. f. d. Unterr. Man lasse nun die Sch. mehrere Choräle dreistimmig setzen, und zwar einige für die Orgel, einige für drei Männer- oder Frauenstimmen.

3) Von der zweistimmigen Satzart.

§. 260.

Im zweistimmigen Satze treten die Accorde noch unvollständiger auf, als im dreistimmigen. Selbst aus dem Dreiklange muß hier ein Intervall ausgelassen werden. Wir führen uns an Beispielen vor, welche Töne in den verschiedenen Harmonieen ausgelassen zu werden pflegen.

Bei 418[a] tritt der C-Dreiklang mit Grundton und Terz, bei b mit Terz und Quinte, bei c mit doppelter Quinte, in demselben Beispiele mit doppelter Octave auf. Beisp. d u. e, beide Anfänge bekannter Präludien von Rink, beginnen mit Grundton und Quinte. Also kann man auch einmal zu Anfange die Terz auslassen; der Grundton und die scharfe Quinte können das Tonstück beginnen. Im Dominantdreiklange fehlt im zweistimmigen Satze die Terz gar sehr häufig. Siehe Beisp. 418[e u. f]. Wenn man in den Tönen des tonischen Accordes durch die Octaven so fortschreitet, wie in 418[h], so kommt der tonische Dreiklang auch mit bloßer Quinte und Octave vor. In g hatten wir den Dominantdreiklang so. Siehe auch Beisp. i. —

Der Septaccord kann im zweistimmigen Satze mit Terz und Septime, (siehe 418[k]), mit Grundton und Septime (418[l]), mit Quinte und Septime (418[l, m, n]) auftreten. Man kann die beiden Stimmen von unten nach oben durch alle Töne des Septaccordes führen (418[o]).

In den Nonenaccorden tritt die None gewöhnlich mit der Septime zugleich auf. Siehe 418[p, q, r, s]. Die None mit der Terz und dem Grundtone kommt seltner vor. Zwischen beiden Intervallen liegt dann schon eine zu große Kluft, ein zu weiter leerer Raum. Siehe 418[t, v]. Man verwechsele aber Fälle der Art nicht mit den Beispielen bei u u. w. Hier kommt die None nicht als selbständige None, sondern als Nebennote vor. —

Digitized by Google

Der zweistimmige Satz ist seiner Natur nach von wenig Fülle; doch kann man ihm durch geeignete Behandlung einigermaßen Fülle geben. Bewegt sich ein zweistimmiger Satz nur in Terzen und Sexten fort, — die sich natürlich auch immer nahe halten müssen — so wird er ganz simpel und einfach ausfallen. Größere Mannigfaltigkeit und Schönheit entwickelt diese Satzart mit Anwendung der Seiten- und Gegenbewegung. Fülle aber kann man ihr verleihen, wenn man die Stimmen sich in einem größern Raume bewegen läßt. Man sehe statt weiterer Erklärung Beisp. 419a, b. — Wenn in vier- und mehrstimmigen Tonstücken von der zweistimmigen Harmonie Gebrauch gemacht wird, so verdoppelt man oft die einzelnen Stimmen durch die Octave, so wie in 420b. Durch solche Verdoppelung, und nach Befinden auch Verdreifachung, kann durch den zweistimmigen Satz eine um so großartigere Wirkung hervorgebracht werden, als die Stimmen hier mit einer freien Bewegung auch Kraft verbinden. In der mehrstimmigen Satzart sind sich die Stimmen oft im Wege; hier wird ein freier Fluß der Stimmen mannigfach beeinträchtigt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient noch die Modulation im zweistimmigen Satze. Größere Tonstücke werden in dieser Satzart nicht leicht geschrieben. Es geht also dann hier in Bezug auf Modulation sehr einfach zu. Man wird nur in die nächsten Tonarten auszuweichen Veranlassung haben. In entferntere Tonarten auszuweichen, ist auch wegen Unbestimmtheit und Kraftlosigkeit der zweistimmigen Satzart in der Ausführung nicht ganz leicht. Als Beispiel sehe man bei 421a die Modulation von C- nach G-dur, bei 421b die Modulation von C- nach Ges-dur.

(Die Schüler mögen verschiedene Modulationsfälle zweistimmig ausführen. Bei diesen Ausführungen können sie im Ganzen den Harmonieen nachgehen, die früher in den vierstimmigen Ausführungen der verschiedenen Modulationsfälle angewendet worden.

Beisp. 422 zeigt einen zweistimmigen, für Kinderstimmen gesetzten Choral, 423 ein zweistimmiges Liedchen. Die Schüler mögen noch einige Choräle zweistimmig setzen. —)

4) Die fünfstimmige Satzart.

§. 261.

Wenn wir in der drei- und zweistimmigen Satzart zu untersuchen hatten, welche Intervalle in den einzelnen Accorden aus-

Digitized by Google

gelassen werden können, so wird uns nun in der fünf- und mehrstimmigen Satzart die Verdoppelung der Intervalle beschäftigen müssen. Wir gehen auch hier die verschiedenen Harmonieen durch und zeigen in gegenwärtigem §. ihre fünfstimmige Behandlung.

In dem Dur- und Molldreiklange kann jedes Intervall doppelt genommen werden; der Grundton und die Quinte werden aber am häufigsten verdoppelt. Siehe 424ª. Hier ist im 1. Accorde der Grundton dreifach, im 2. Acc. sind der Grundton und die Quinte doppelt, im 3. Acc. ist der Grundton dreifach, im 4. Acc. sind der Grundton und die Quinte doppelt genommen worden. In 424ᵇ finden wir auch die Terz des G-Accordes verdoppelt. Die Quinte des verminderten Dreiklanges wird selten verdoppelt. Wollte man f im °h-Acc. in 424ᶜ doppelt nehmen, so würde man nicht recht wissen, wohin das zweite f zu führen sei. — In den Septimenaccorden kann man zunächst den Grundton doppelt und dreifach, und die Quinte doppelt nehmen. Siehe Beisp. 424ᵈ u. °. (Beisp. e klingt auf der Orgel freilich nur wie ein vierstimmiger Satz.) Wenn die Terz eines Septaccordes doppelt genommen wird, so geht dann gewöhnlich die eine in die Septime eines andern Septaccordes. Siehe 424ᵉ. — Im Fall man die Septime doppelt nehmen wollte, müßte dann die eine steigen. —

Die Nonenaccorde sind von Natur fünfstimmig. Wenn der Grundton ausgelassen wird, so nimmt man die Quinte doppelt. Im großen Nonenaccorde muß dann freilich, um die sonst entstehenden Quinten zu vermeiden, eine sich steigend, die andere springend fortbewegen, es wäre denn, daß die None voraus aufgelöst würde. (Siehe Beisp. 424ᵉ.)

Im übermäßigen Sextaccorde wird die Septime doppelt, wohl gar dreifach genommen. Wenn sie doppelt steht, dann steigt die eine, während die andere fällt. Siehe Beisp. h. In i u. k schreitet die dritte Septime sprungweis in den Grundton des folgenden Accordes fort. Wenn also ein stark dissonirender Ton mehrfach vorkommt, so löst man ihn nur in einer oder in zwei Stimmen auf einfache Weise auf; eine dritte Stimme kann mit solch einem Tone weit freier umgehen.

Auch Nebennoten können verdoppelt werden. So ist in 424ᵇ im 2. Zusammenklange c ein Durchgang, der nach d geht, c unten ein Durchgang, der sich an h anschließt. Beide Durchgänge haben also entgegengesetztes Streben. Hier merken wir zugleich noch mit

Digitized by Google

an, daß die Gegen- und Seitenbewegung den fünfstimmigen Satz sehr erleichtern. —

In einem größern fünfstimmigen Tonstücke singen indeß nicht alle fünf Stimmen immer und ununterbrochen fünf selbständige Stimmen; da hat bald die eine, bald die andere, bald haben mehrere zugleich Ruhe, d. h. also, der Satz ist zum Theil bald vierstimmig, bald drei- oder zweistimmig. Ein Tonstück der Art wird aber dessenungeachtet ein fünfstimmiges genannt.

Beisp. 425ª zeigt einen von Schicht für fünf Stimmen gesetzten Choral. Man sehe selbst, welche Verdoppelungen hier vorkommen.

(Der Schüler möge einige Choräle fünfstimmig bearbeiten. Der Choralfreund von Rink enthält eine Anzahl Beispiele der Art, auch fünfstimmige Choräle mit einfach figurirenden Stimmen.)

5) Die sechs-, sieben- und achtstimmige Satzart.

§. 262.

Je größer die Anzahl der selbständigen Stimmen eines Tonstückes ist, desto schwieriger ist der Satz einer solchen Composition. Wenn schon im fünfstimmigen Satze viele Intervalle in den einzelnen Accorden verdoppelt werden mußten, so müssen nun in 6-, 7- u. 8-stimmigen Sätzen verschiedene Intervalle der Harmonieen noch häufiger doppelt, oft sogar drei- und vierfach genommen werden. Dieß eben, und daß der Raum für jede Stimme durch die vielen andern sehr beschränkt wird, erschwert im vielstimmigen Satze eine selbständige Führung der einzelnen Stimmen gar sehr.

Wir bemerken hier noch, daß Orchester- und andere derartige Tonstücke nicht etwa, wenn sie z. B. mit 12 Instrumenten besetzt sind, auch aus 12 selbständigen Stimmen bestehen. Die Grundlage solcher Tonstücke ist gewöhnlich nur das Quartett, also ein vierstimmiger Satz. Dieß Quartett wird meist 2 Violinen, der Viola und dem Violon (mit Cello), also den sogenannten Streichinstrumenten zugetheilt; es kann dieß aber auch von Blasinstrumenten vorgetragen werden. Die andern Instrumente (Blas- und Schlag-Instrumente) verstärken meist nur das Quartett, so daß z. B. die Oboeen und Clarinetten, wie auch die Flöten (eine Octave höher) die Violinen, die Fagott's den Violon und auch die Bratsche verstärken, die Hörner und Trompeten sich in einzelnen Tönen andern Stimmen zugesellen, oder auch stellenweis selbständig auftreten.

Digitized by Google

Bemerkung. Wir halten es nicht für nöthig, für die 6-, 7- u. 8-stimmige Satzart Beispiele zu geben, meinen auch nicht, daß Seminaristen sich in diesen Satzarten zu versuchen hätten.

B) Choralfigurirungen.

Vorbemerkungen.

§. 263.

Schon §. 237 ist bemerkt worden, daß eine Choralbegleitung, die den Tönen der Melodie zwei und mehrere Töne entgegensetzt, eine figurirte, und ein Choral mit solchen beweglichen (figurirenden) Stimmen ein figurirter Choral heißt. Der Grad der Bewegung der figurirenden Stimmen kann sehr verschieden sein, indem einem Melodietone zwei, drei, vier, sechs, acht Töne entgegengestellt werden können. Beweglichkeit in den die Choralmelodie begleitenden Stimmen zu erlangen ist aber nicht der eigentliche Zweck, nicht das Hauptaugenmerk der Figurirung. Allerdings ist damit schon etwas Wichtiges gewonnen, das nämlich, daß die beweglichen Stimmen der ruhigen, unveränderlichen Choralmelodie gegenüber (sie wird im Gegensatz zu den figurirenden Stimmen Cantus firmus, fester Gesang genannt) an Selbständigkeit gewinnen und sich in einen Gegensatz zum festen Gesange stellen. Wie kann es uns aber großes Interesse gewähren, wenn die figurirenden Stimmen wie unstät herumirren; wenn jeder Stimme für sich und den Stimmen unter einander eine höhere Einheit mangelt. Eigentlichen Kunstwerth erhält eine Choralfigurirung erst, wenn die figurirenden Stimmen aus einem oder zwei Motiven (Hauptmotiven) hervorgehen. Das Motiv ist es also, durch das die Einheit jeder Stimme und der Stimmen unter einander bewahrt wird. Man sehe Beispiel 425^{b}. Hier beginnen die beiden Mittelstimmen die Figurirung. Der kurze melodische Gang des Altes: d c h, oder auch d c h a enthält das Motiv. Die Stimmen wetteifern, dasselbe zu ergreifen und vorzutragen.

Wenn wir es von nun an nicht mehr als unsere Hauptaufgabe ansehen, in den figurirenden Stimmen unserer Arbeiten bloß einen gewissen Grad der Bewegung zu unterhalten, sondern nun vielmehr unsere Sorgfalt darauf richten, die Figurirung aus einem oder zwei Motiven hervorgehen, alle Stimmen an der Durchführung des Motives Theil nehmen und dasselbe nach verschiedenen

Digitized by Google

Seiten hin sich entwickeln zu lassen, so suchen wir offenbar höhern Kunstanforderungen zu genügen. Es ist klar, daß es leichter ist, einen gewissen Grad der Bewegung ohne ein bestimmtes Motiv in den begleitenden Stimmen zu unterhalten, als den angeregten Grad der Bewegung mit Festhaltung eines oder einiger Motive fortzuführen.

Das Motiv, der musikalische Satz (Gedanke), die Imitation und Sequenz.

§. 264.

Die in der Ueberschrift genannten Gegenstände werden schon für die nächsten Arbeiten, vorzüglich aber für das freie Präludium u. s. w. besonders wichtig werden. Darum hier über jeden dieser Artikel das Wesentlichste.

a) Das Motiv.

§. 265.

Was die Anzahl der Töne eines Motives anbetrifft, so ist uns schon bekannt, daß 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und mehrere Töne ein solches bilden können. Ein Ton kann kein Motiv abgeben. Die Töne eines Motives können nun zuvörderst gleiche Höhe haben, und dann geben sie ein rhythmisches Motiv; sie können verschiedene Höhe haben, und dann geben sie ein melodisches Motiv. Wir erinnern uns, daß es rhythmische ( ) und melodische Motive gibt ( ). Manche Motive sind zum Theil rhythmisch, zum Theil melodisch:

Das rhythmische Motiv hat entweder Töne von gleicher oder von ungleicher Länge. (Siehe Einleitung §. XI.) Das melodische Motiv geht entweder den Tönen einer diatonischen Scala nach und ist dann ein diatonisches, oder es geht den Tönen der chromatischen Tonleiter nach und ist dann ein chromatisches, oder es bewegt sich springend auf- und abwärts fort, und ist also ein schweifendes. — Was die Richtung anlangt, so kann es seinen Lauf nach oben oder nach unten, oder zum Theil nach oben,

Digitized by Google

zum Theil nach unten nehmen und umgekehrt. — Das melodische Motiv ist zugleich dem Rhythmus unterworfen, muß eine rhythmische Einkleidung haben. Es hat entweder Töne von gleicher oder von ungleicher Länge. — So haben wir also an einem melodischen Motive seine Intervalle, seine Richtung, seine Tongrößenverhältnisse in's Auge zu fassen. — Im Verlauf eines Tonstückes wird ein Motiv von verschiedenen Tönen ausgehend gebracht, aber nicht immer treu, sondern oft mit mancherlei Abänderungen in den eben angegebenen Punkten. Ueber die gewöhnlichsten Modificationen eines Motives möge noch Einiges gesagt werden — Zunächst können alle seine Intervalle erweitert oder vergrößert werden, ohne daß Richtung und Notenwerth sich ändern. Siehe Beisp. 426. Hier stellt b offenbar das bei a befindliche Motiv dar. Die Secundenschritte, die das Motiv in seiner ursprünglichen Gestalt hatte, haben sich bei b zu Terzenschritten erweitert. Man nennt diese Veränderung eines Motiv's melodische Erweiterung. Diese Erweiterung kann bei allen Intervallen, oder nur theilweise, und in beiden Fällen in verschiedenen Graden Statt finden. So wird in c, d u. e nur die erste Secunde, und zwar in c zu einer Terz, in d zu einer Quinte, in e zu einer Septime erweitert. Die übrigen Intervalle des Motiv's erleiden in letztgenannten Beispielen keine Erweiterung. — Wäre nun Beisp. 426^{b} das ursprüngliche Motiv, so könnten seine Töne auch zusammengezogen, seine Intervalle verengt werden. Dann stellte 426^{a} das Motiv b in der Verengung dar.

Ein gegebenes melodisches Motiv kann ferner in entgegengesetzter Richtung, also verkehrt dargestellt werden. So ist 426^{f} das Motiv bei a in der Verkehrung, in umgekehrter Richtung. Es kann nun in solcher Verkehrung die ursprünglichen Intervalle beibehalten oder diese erweitert geben. Siehe 426$^{g, h}$.

Endlich kann ein melodisches Motiv so verändert werden, daß man den Werth der Noten verhältnißmäßig vergrößert oder vermindert, also rhythmisch erweitert (vergrößert) oder verengt (verkleinert). So ist 426^{i} in Bezug auf Größe der Tonschritte und in Bezug auf Richtung mit dem Urmotive übereinstimmend, aber nicht in Bezug auf Tonlängen (Notenwerth). In i haben die einzelnen Töne des Motives a den doppelten, in k aber nur den halben Werth. Die Werthverhältnisse bleiben,

Digitized by Google

wie man sieht, bei der rhythmischen Vergrößerung oder Verkleinerung unverändert. —

Der Componist bildet nun häufig aus einem Hauptmotive neue Motive, und zwar entweder durch Abänderung des Hauptmotives selbst, oder indem er einzelne Töne aus demselben herausnimmt. In 426[1] ist die letzte Note des Hauptmotives ausgelassen worden. Hier bilden die Töne g a h ein Motiv, und das wird von c aus sogleich fortgeführt. In m ist der 1. Note des Hauptmotives die erste Hälfte ihres Werthes benommen worden. In dieser Gestalt nimmt das Motiv einen frischen Anlauf; diese geringe Abänderung gibt ihm Schwung und erhöhten Reiz und läßt es gewissermaßen als ein neues erscheinen. Es wird sogleich fortgeführt und zwar von h aus. Beisp. m können wir nun auch als ein Ganzes, als ein achtnotiges Motiv ansehen und dasselbe von andern Tönen aus wiederholen. (Spiele n mit m.) Wenn man das Hauptmotiv in m mit der Fortführung zu einem neuen Motiv verbindet, so hat jenes ursprüngliche Motiv selbst wieder eine neue Färbung erhalten. Wenn es später ohne Fortführung auftritt, so gewährt das ebenfalls wieder Abwechselung. — In 427 beginnt die Oberstimme mit g a h c, also mit einem Motive, das aus dem bei 426[2] hervorgegangen. Die Unterst. bringt es von d aus nach. Das, womit die Oberstimme das Motiv, während es in der 2. Stimme auftritt, begleitet, nennt man Gegensatz, Gegenharmonie. Die Gegenharmonie in der Oberst. des 2. Tones, selbst deutlich an's Hauptmotiv erinnernd, bildet mit den vorhergehenden Tönen gewissermaßen ein neues Motiv. Es wird dasselbe hier mehrmals von andern Tönen aus wiederholt, also fortgeführt. Siehe T. 3 u. 4, 5 u. 6. Im 7. T. hält die Oberst. auf einmal ein durch den Gegensatz im 2. T. angeregtes, aber melodisch verändertes Motiv fest und führt es fort. Die Unterst. singt dasselbe Motiv, bringt aber die Achtel zuerst, das Viertel zuletzt. Im 11. T. bringt der Baß das ursprüngliche Motiv wieder, aber erweitert, im 12. T. die Oberst. verkehrt, wenigstens dem größten Theile nach. — Man sieht nun schon, wie es möglich ist, aus den wenigen Noten eines Motives im Verlauf eines Tonstückes viel zu machen.

Digitized by Google

β) Der melodische Gedanke (Satz).

§. 266.

Beisp. 428 zeigt einen melodischen Gedanken (Satz). Ein solcher Gedanke ist stets eine größere, befriedigendere Einheit, als das Motiv. Es läßt sich derselbe in der Regel in Motive auflösen, so daß also das Motiv als ein Theil des Gedankens erscheint. So können aus unserm Beispiele die Töne des ersten Taktes, die des zweiten, die des dritten, die des ersten und zweiten, die des dritten und vierten Motive bilden. Wir können nun in unseren Arbeiten einen gegebenen Gedanken bald vollständig vorführen, bald bloß Motive aus demselben hören lassen. Der Gedanke kann übrigens denselben Veränderungen unterworfen werden, die oben beim Motiv angegeben wurden. — (Ueber den rhythmischen Satz siehe Einl. §. XII.)

γ) Die Nachahmung (Imitation).

§. 267.

Wenn ein und dieselbe Stimme ein Motiv oder einen Satz in denselben Tönen hören läßt, in denen das eine oder der andere zuerst aufgeführt wurde, so hat eine Wiederholung, wenn sie ein Motiv oder einen Satz von andern Tönen aus vorführt, so hat eine Versetzung Statt gefunden; wenn aber eine zweite Stimme ein solches Motiv oder einen solchen Satz nachsingt, dann sagt man, daß diese nachahme, imitire, es hat dann eine Nachahmung Statt gehabt. Man sehe für den letzten Fall Beisp. 429. Hier singt die Unterstimme von der Unteroctave aus das nach, was die Oberstimme bis zur ersten Note des dritten Taktes vortrug. — Die Nachahmung kann nun in jeder Stimme eines zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Satzes geschehen. Jede der verschiedenen Stimmen kann den nachzuahmenden Satz vorsingen und also vorthuende, nachzuahmende Stimme, jede andere kann nachsingende, nachahmende Stimme sein. Die Nachahmung geschieht nun bald vollständig, bald unvollständig. Bei unvollständigen Nachahmungen bringt man vielleicht nur einige Töne des nachzuahmenden Motives oder Satzes an, und dann bricht man entweder ab oder überläßt sich neuen melodischen Gängen ꝛc. Die Imitation geschieht ferner entweder in denselben Ton-

Digitized by Google

schritten (Intervallen), die wir im Mustermotive oder -Satze finden, oder aber mit vergrößerten oder verkleinerten Intervallen. In letzter Beziehung kann also eine Nachahmung melodisch vergrößert (erweitert) und melodisch verkleinert (verengt) sein. Diese Vergrößerung oder Verkleinerung kann nun mit allen Intervallen oder auch nur mit einzelnen vorgenommen werden. — Wenn die melodische Nachahmung dieselbe Richtung verfolgt, die man in dem Nachgeahmten findet, dann heißt sie grade; geht sie aber nach oben, wo jene abwärts ging, und umgekehrt, so heißt sie verkehrte. Je nachdem die nachahmende Stimme im Einklange, in der Ober- oder Untersecunde ꝛc. anhebt, redet man von Nachahmungen im Einklange, in der Ober- und Untersecunde, Ober- und Unterterz u. s. w. (Siehe zu allen diesen Fällen Beispiele pag. 34 in Dr. Schütze's Orgelschule, 2. Auflage.)

Was wird nun durch die Nachahmung gewonnen? Viel. Indem eine Stimme sich bemüht, die bedeutungsvollern Parthieen einer Hauptstimme mehr oder weniger treu nachzusingen, strebt sie nach derselben Vollkommenheit und Selbständigkeit, welche die hat, der sie nachahmt. Durch die Nachahmung gewinnen also unstreitig die Stimmen an Selbständigkeit. Der nachgeahmte Satz selbst gelangt aber auch so zu höherer Bedeutung. Schon das, daß ihn jede Stimme zu ergreifen sucht, zeigt, daß er Interesse gewähren muß. Aber nun erscheint er auch bald unten, bald oben, bald in dieser, bald in jener harmonischen Einkleidung, und dieß Alles gibt ihm immer neuen Reiz. Es versteht sich von selbst, daß man einen Satz nicht nachahmen soll, um ihn nachzuahmen; der Tonsetzer muß auch hier von verständigen Grundsätzen und einem richtigen Gefühle geleitet werden.

δ) Die Sequenz.

§. 268.

In dem Beispiele 430ª wird der erste Takt im 2. u. 3. Takte von andern Tönen aus genau dargestellt, so daß jede Stimme das, was sie im 1. Takte sang, im 2. T. eine Secunde, im 3. T. wieder eine Secunde tiefer nachbringt. Wenn so, wie hier, jede Stimme eines kleinen Satzes das Ihre von andern Tönen aus wiederholt, so findet eine sogenannte Sequenz Statt. Einer Sequenz liegen bald die Harmonieen des Quarten-, bald die des

Digitized by Google

Quinten-, Sextenzirkels zum Grunde, auch kann ein solcher Satz in Harmonieschritten von gemischter Größe einhergehen. — Bei 430b finden wir eine Sequenz, die im leitereignen Quartenzirkel liegt. Man fühlt hier die beiden ersten Takte als ein Ganzes; denn erst der 3. T. bewegt sich melodisch wieder so, als der erste ꝛc.

Für unsere Arbeiten merken wir nun Folgendes. Wenn wir das Motiv oder den Hauptgedanken unserer Arbeit in einer Sequenz darstellen können, so wollen wir diese nicht abweisen. Dabei werden wir uns aber in Acht zu nehmen haben, die angetretene Sequenz nicht zu weit fortzuführen. Wollte man, wie Anfänger zu thun pflegen, eine ergriffene Sequenz durch den ganzen leitereignen Quartenzirkel fortführen, so würde das Tonstück zwar an Umfang gewinnen, die Sequenz aber allen Reiz verlieren und langweilen.

Musterbeispiele figurirter Choräle.

Vorbemerkung.

§. 269.

Wir wollen nun verschiedene figurirte Choräle, von Meisterhänden gesetzt, betrachten, besonders um an ihnen höhere Kunstgesetze für unsere Arbeiten kennen zu lernen. Denn es kann eine solche Arbeit in Bezug auf Satz rein, in Bezug auf Durchführung eines Motives künstlich, und dabei doch in andern Beziehungen, besonders in ästhetischer Hinsicht unvollkommen oder fehlerhaft sein. —

1) Cantus firmus in der Oberstimme, von drei figurirenden Stimmen begleitet.

Erstes Beispiel. (Siehe 431.)

§. 270.

In der Choralfigurirung, die Beisp. 431 zeigt, unterscheiden wir den cantus firmus und diesem gegenüber drei ihn begleitende figurirende Stimmen. Das, was der Tenor zu den vier ersten Melodietönen singt, ist das Hauptmotiv der ganzen Arbeit. Dieses Motiv zerfällt leicht in zwei Motive. Das erste (siehe hinten a) besteht aus den Tönen f f e d; das andere (siehe hinten b) aus den

Digitized by Google

Tönen c d e f. Beide Motive sind offenbar verwandt, ja im Grunde genommen gleich. Wir dürfen im ersten statt des ersten Tones f den Ton g nehmen, so haben wir ganz das zweite Motiv, nur in umgekehrter Richtung. Verfolgen wir nun vorliegende Choralfigurirung, so finden wir das Hauptmotiv bald ganz, wie in der Altstimme des 2. T., in der Alt- und Tenorst. des 6. T. u. s. w.; bald die erste, bald die zweite Hälfte desselben besonders verarbeitet. Beide aus dem Hauptmotive hervorgehenden kleinern Motive erfahren verschiedene Veränderungen. Abgesehen davon, daß insbesondere das zweite Motiv sehr oft verkehrt vorkommt, so erleidet das erste insbesondere öfter eine melodische Erweiterung. So singt im 9. T. der Alt statt g g f e: d g f e, im 12. T. der Tenor statt d d c h: f d c h, im 14. T. der Alt statt d d c h: c d c h, im 23. T. für d d c H: cis d c H u. s. w.

Die aus dem Hauptmotive entwickelten beiden kleinen Motive wechseln mit einander und mit dem ganzen Hauptmotive so ab, daß nirgends lästige und widerliche Wiederholungen eintreten. Wo auch ein Motiv auftritt, immer ist es wohlthuend und angenehm. Man spiele aber 431°. Allerdings läßt sich zu f g a im 1. T. das Motiv d d e f, also das erste verkehrt, setzen, aber die Figurirung klingt so steif, matt, und die Wiederholung des Motiv's ist hier lästig. Es ist also gewiß an sich noch nichts Lobenswerthes, wenn ein Motiv sehr oft, vielleicht so oft es nur möglich war, angewendet wurde. Es muß dieß mit Geschmack und ästhetischer Berechnung geschehen. —

In vorliegendem Beispiele treten in der ersten Strophe die Stimmen nach einander auf. Bei den folgenden Strophen findet das mehr oder weniger auch Statt. So ist also auch in Bezug auf diesen mehr äußern Gegenstand, in Bezug auf das Eintreten der Stimmen die erste Strophe gleichsam die Musterstrophe für alle folgenden. Wollte man nun aber diesen äußern Gegenstand einer strengen Form unterwerfen, und etwa in jeder Strophe die Stimmen immer in derselben Weise, wie in der 1. Strophe, aufeinander folgen lassen, so wäre dieß nicht zu billigen. —

Zweites Beispiel. (Siehe 432.)

§. 271.

Diese herrliche Choralfigurirung zeichnet sich zunächst aus durch ein tonreiches, sehr melodiöses Hauptmotiv. Es liegt dasselbe in

Digitized by Google

den Tönen des 1. T. g f e d cis (d). Daß dieses Motiv grade und verkehrt sehr häufig vorkommt, sagt uns ein Blick, den wir über das Ganze werfen. Wir bemerken auch bald, daß es sich von der vorletzten Note weg nicht immer nach oben, sondern oft, wie es eben die Harmonie verlangt, eine Stufe weiter ab- oder aufwärts wendet. Aus diesem Hauptmotive entwickelt sich leicht ein zweites, das in den Tönen des Dreiklanges liegt. Siehe hinten a. Wenn wir nun in unserm Beispiele das Motiv cis d e antreffen, so können wir dieß als ein verengtes, in umgekehrter Richtung einhergehend, ansehen. Das Achtelmotiv geht nun — verengt und erweitert — dem Hauptmotive immer zur Seite und so kommt eine schöne Mischung von Ruhigem und Beweglicherem zum Vorschein. —

Bewundernswürdig schön nimmt sich die erste Strophe aus, in der die Stimmen nach einander eintreten, und in der so das Ganze sich progressiv wie ein dahinströmender Fluß verstärkt. Seb. Bach gab der 1. Strophe, nachdem alle Stimmen das bewegliche Motiv gehabt, einen ruhigen Abschluß. Wie die Melodie, so sinkt auch die Figurirung hinab in die Tiefe. Aus der Tiefe erhebt sich nun der Baß mit dem Motive, dasselbige verkehrt bringend und so die 2. Strophe mit der ersten verknüpfend. Bach hätte nun leicht die zweite wie jede folgende Strophe in Bezug auf Stimmeneintritt u. s. w. der ersten gleich bilden (siehe 432[b]), auch jeder Strophe einen gleichen Abschluß in Achteln geben können (s. 432[e]). Das hat er aber, weil es eine Einförmigkeit in's Ganze gebracht hätte, nicht gewollt. Er läßt zwar in der zweiten, wie in jeder der folgenden Strophen die figurirenden Stimmen nach einander eintreten, aber immer in anderer Ordnung. Den ruhigen Abschluß der ersten Strophe hat nur noch die letzte Strophe. — S. Bach hat, um sein gewähltes Motiv gut anbringen zu können, die Melodie im $\frac{3}{4}$-Takte geschrieben. Hie und da finden wir sogar Veränderungen der Melodie selbst. Wo solche vorkommen, sehen wir bald die nöthigende Veranlassung.

Digitized by Google

2) Cantus firmus in der Oberstimme, von zwei figurirenden Stimmen begleitet.

§. 272.

Beisp. 433 u. 434 zeigt die 1. Strophe des Chorales: Freu dich sehr ꝛc. mit zwei figurirenden Stimmen begleitet. In der Oley'schen Bearbeitung entspinnt sich aus dem ersten Melodietone heraus ein Motiv, welches Hauptmotiv für das ganze Tonstück ist. (Siehe beide Beispiele vollständig in des Verfassers Orgelschule, 2. Aufl. p. 60 u. 61.)

3) Cantus firmus in der Oberstimme, von einer figurirenden Stimme begleitet.

§. 273.

Wenn blos eine figurirende Stimme zu einer Melodie gesetzt wird, so kann und muß solche eine besonders gründliche und sorgfältige Bearbeitung erhalten. Sie kann sie erhalten, denn wir haben für sie einen ziemlich weiten Umfang, sind also nicht beengt; sie muß mit besonderer Sorgfalt gearbeitet werden, denn sie zieht, als die einzige bewegliche Stimme, die besondere Aufmerksamkeit des Hörers auf sich.

Man nennt eine solche figurirte Stimme, ihrer besondern Beweglichkeit halber, einen laufenden Baß. Bei 435 ist ein Musterbeispiel gegeben. Siehe auch des Verfassers Orgelschule p. 65.

Bemerk. f. d. Unterr. Der Lehrer lasse Beisp. 435 nach den dieser Figurirung zum Grunde liegenden Harmonieen vierstimmig setzen. Wenn nun ein Schüler auf dem Obermanual der Orgel den vierstimmigen Satz spielt, während ein anderer auf dem Untermanual den laufenden Baß vorträgt, so werden die Schüler deutlich vernehmen, daß dem Componisten bei Ausarbeitung des laufenden Basses eine einfache Harmonisirung des Chorales vorgeschwebt hat, und sich daraus die Lehre ziehen, daß sie bei gleichen Arbeiten die zweite Stimme nicht in's Blaue hineinlaufen lassen, sondern sich dabei auch den vierstimmigen Satz im Geiste unterlegen, in den hinein sie den laufenden Baß so zu sagen einhängen, wie in Maschen eines Netzes.

Digitized by Google

4) Cantus firmus im Basse und in einer Mittelstimme.

§. 274.

Wenn der C. f. im Basse liegt, dann befinden sich die figurirenden Stimmen immer noch beisammen und dieserhalb ist ihre Bearbeitung leichter, als wenn die Choralmelodie in einer Mittelstimme liegt. Bei diesen Arbeiten ist besonderer Fleiß auf die Oberstimme zu verwenden, denn diese ist neben dem C. f. die wichtigste und hervorstechendste. Beispiele findet man in Schütze's Orgelschule und in Rink's Choralfreunde.

Bemerk. f. d. Unterr. Der L. lasse nun verschiedene Choräle mit figurirter Begleitung arbeiten, und zwar zuerst und vorzugsweise mit dem C. f. in der Oberstimme (vier-, drei- und zweistimmig), dann auch einige mit dem C. f. im Basse, und in einer Mittelstimme. Der L. wird wohlthun, wenn er dem Sch. das Hauptmotiv für jede Aufgabe gibt. Wenn er Beispiele aus dem Choralfreunde wählt, so gewährt ihm dieß den wichtigen Vortheil, dem Sch., nachdem dessen Arbeit durchgegangen worden, eine Bearbeitung desselben Chorales und mit demselben Motive, von Meisterhand componirt, vorspielen zu können. — Der Sch. möge seine Aufgabe, ehe er ihre Lösung zu Papiere bringt, erst sorgfältig auf einem Instrumente lösen. Er schreibe nicht eher die Figurirung zu einer Strophe auf, als bis ihm solche auf dem Pianoforte im Ganzen leidlich oder wohl gelungen ist. —

Vierzehnter Abschnitt.

A) Das freie Präludium.

Einleitung.

§. 275.

Bisher hatten wir bei unsern contrapunktischen Arbeiten noch einen Anhalt an der gegebenen Choralmelodie. Jetzt wollen wir nun freie Tonstücke, und zwar in diesem Abschnitte sogenannte Vorspiele oder Präludien erfinden (componiren) lernen. Bei diesen neuen Tonschöpfungen sind vor Allem folgende Gegenstände ins Auge zu fassen: a) das Motiv oder der Hauptgedanke, der in dem Präludium verarbeitet werden soll, b) die Modulation, c) die Satzbildung.

Digitized by Google

a) Das Motiv oder der Hauptgedanke eines Präludiums.

§. 276.

Vor allen Dingen haben wir, sollen wir ein Präludium componiren, ein wohlklingendes Motiv, einen gehaltvollen Gedanken zu erfinden. Diese Auffindung eines guten Motiv's fällt manchem schwerer als die Verarbeitung desselben. In der Composition kann nun ein Motiv oder Hauptgedanke mehrern oder allen Veränderungen unterliegen, die nach §. 265 mit demselben vorgenommen werden können. Da wir bei diesen neuen Arbeiten nicht mehr einer vorgeschriebenen Melodie folgen müssen, also auch in der Modulation weniger beschränkt sind, so gewährt uns dieß eine größere Freiheit für die Anwendung des Motiv's.

b) Die Modulation in einem Präludium.

§. 277.

Ein Präludium von 8, 12, 16 Takten kann sich in einer Tonart halten, aber auch in eine naheliegende übergehen. Hat es 16 Takte, so kann die erste Hälfte in die Dominanttonart führen, die zweite in die Haupttonart zurückkehren. In großen Präludien erweitert sich natürlich auch der Modulationsplan. Doch bleiben auch hier die beiden Dominanttonarten mit der verwandten die wichtigsten. Selten betritt man das Gebiet der Tonarten des zweiten Verwandtschaftsgrades, und wenn es geschieht, so geschieht es eben nur vorübergehend.

c) Die Satzbildung.

§. 278.

Bei Verfertigung eines Tonstückes reihet man nun nicht etwa Takt an Takt, bis eine gewisse Länge erreicht worden. Ein Tonstück soll ein organisches Ganze bilden, und als solches muß es einen ordentlichen Gliederbau haben. Bekanntlich zerfallen Tonstücke in Theile, die Theile in Sätze, die Sätze in Abschnitte. So zerfällt Beispiel 436 offenbar in zwei gleiche Theile, deren jeden wir einen Satz, und nach der Zahl der Takte einen viertaktigen Satz nennen. Wenn nun aus Beisp. 436 die ersten

Digitized by Google

vier Takte gespielt worden, so erwartet der Hörer einen eben so langen Satz als Gegensatz. Würden wir einen dreitaktigen Satz folgen lassen (man spiele den ersten Satz mit dem, was hinten bei a steht), so gäbe das fühlbar ein Mißverhältniß. — In 437 besteht der erste und zweite Theil aus zwei viertaktigen Sätzen. Wir fühlen nun aber, den 1. Satz spielend, das Stück der Melodie vom ersten Tone bis zum g des 2. Taktes wieder als ein Ganzes, ebenso das Uebrige des ersten Satzes. Diese kleineren Einheiten bilden Abschnitte. Da, wo sich Abschnitte trennen, findet ein sogenannter Einschnitt, eine Cäsur Statt. Eine Cäsur ist also gewissermaßen die Grenzscheide der Abschnitte. Verfolgen wir unser Beispiel weiter, so nehmen wir wahr, daß auch jeder folgende Satz in Abschnitte zerfällt. Siehe auch Beisp. 438.

In 439 bilden je drei und drei Takte ein Satzganzes. Die beiden ersten Sätzchen geben, wie die beiden letzten, sechstaktige Satzeinheiten. Wenn eine Melodie mit einem drei- oder sechstaktigen Satze anhebt, dann verlangt unser Ohr, daß sie mit Sätzen von gleicher Länge fortgehe. Man spiele statt des 4. Satzes in 439 den viertaktigen Satz bei a, und man wird finden, daß dadurch eine störende Unebenmäßigkeit in's Ganze kommt.

In 440 finden wir nach zwei viertaktigen Sätzen einen Anhang von zwei Takten. In einem Tonstücke mit sechstaktigen Sätzen müßte ein solcher Anhang dreitaktig sein. Ein zweitaktiger kann drei- und sechstaktigen Sätzen nicht entgegen gestellt werden. —

Beisp. 441 enthält fünftaktige Sätze. Ein fünftaktiger Satz hat an und für sich etwas Ungelenkes; wird ihm aber ein anderer von gleicher Länge entgegengesetzt, so tritt eine wohlthuende Symmetrie ein.

In manchen Tonstücken, z. B. in Fugen, aber auch in vielen Präludien, findet ein solches Ebenmaß unter den Sätzen nicht Statt. Da findet man vielleicht erst nach 5, dann nach 6 oder 7 Takten einen merklichen Einschnitt, und dieser wird von einer oder von zwei Stimmen bewirkt, während eine andere das Thema ergreift und so in einen neuen Satz hineinführt. Man sehe als Beispiel das Präludium bei 443. Das Ganze hat 11 Takte. Schon daraus ersehen wir, daß die Sätze keine ebenmäßige Länge haben können. Zu Anfang des 6. T. machen die drei obern Stimmen einen Schluß. Bis dahin geht also der erste Satz. Der Baß ergreift aber hier hastig das Hauptmotiv und so wird der Hörer wieder

Digitized by Google

mit fortgezogen, ohne besondere Ruhe genossen zu haben. Warum ist aber hier der Mangel an symmetrischer Satzbildung nicht fühlbar? In diesem Tonstücke herrscht ein gewichtiger Hauptgedanke. Diesen ergreifen die Stimmen nach einander und bringen ihn bald ganz, bald der ersten Hälfte nach und im letzten Falle fortgeführt. Diese geschickte, künstliche Durchführung gewährt nun besonderes Interesse, zieht die Aufmerksamkeit des Hörers vorzugsweise auf sich. Durch die Gedankenverarbeitung wird also bewirkt, daß die sonst so wohlthuende ebenmäßige Satzbildung gleichsam in den Hintergrund tritt.

Besondere Aufmerksamkeit verdient nun das Ende eines Satzes und Abschnittes. Wir wissen schon, daß ein Schluß auf der Tonica und auf der Dominante gemacht werden kann, und daß man erstern einen Ganz-, letztern einen Halbschluß nennt. Beide, der Ganz- und Halbschluß, können eine stärkere und schwächere Schlußkraft haben. In 436 macht der erste Satz einen Halbschluß auf a. a steht auf schwerer Zeit. Würde man den Satz mit gis' a' schließen, so käme a auf leichte Zeit und der Schluß wäre matter. Noch mehr abgeschwächt ist der Schluß unseres Satzes hinten bei b. — Der 2. Satz schließt mit einem Ganzschluß. g ist tonische Note und steht auf schwerer Taktzeit; der Schluß ist darum vollkommen befriedigend. Unkräftiger wäre ein Schluß mit fis' g'. Führten wir den 2. Satz zum Schlusse etwa nach d hinauf (s. hinten e), so wäre der Schluß auf diesem melodisch abhängigen Intervalle nicht vollkommen, und es müßte Fortsetzung folgen. Also, Schlüsse mit abhängigen Tönen und auf leichten Zeiten befriedigen nicht so, als Schlüsse mit unabhängigen Tönen und auf guten Taktzeiten. — Man besehe nun Beisp. 437. Wenn hier zu Anfange des 2. u. 6. T. g, zu Anfange des 4. T. f drei Viertel ausgehalten würde, so hätte der erste und dritte Abschnitt einen sehr befriedigenden Halbschluß, der zweite und vierte einen eben solchen Ganzschluß. Das wäre aber zu viel Ruhe. Es wird darum der Schluß des ersten und dritten Abschnittes durch die Nebennote fis, der des 1. Satzes durch die Fortführung der Melodie von f nach a u. c und durch den Abschluß auf einem abhängigen Tone geschwächt. Es nimmt sich immer übel aus, wenn der Componist je nach vier Takten allen Stimmen eine lange Ruhe gibt. In der Regel haben nur die erstern

Digitized by Google

Sätze oder Abschnitte besonders fühlbare Schlüsse, weiter hinten verschlingen sich die Sätze mehr, schieben sie sich — so zu sagen — mehr in einander. —

Bemerk. f. d. Unterr. Der Sch. soll nun, wie schon bemerkt, selbst Präludien machen lernen. Die Aufgabe ist nicht leicht und bei vielen Schülern wird es nöthig sein, daß wir ihnen dabei noch unter die Arme greifen. Wie sollen wir das aber machen? Dieß wollen wir jetzt näher angeben. Ist der Sch. im Orgelspiel nach Schütze's Orgelschule unterrichtet worden, so hat er da von p. 35—42 eine Anzahl kleiner Präludien gespielt, in diesen auch die Motive verfolgen, die Sätze unterscheiden gelernt ꝛc. Diese Präludien nehmen wir nun wieder vor, betrachten sie mit unsern, nun der Theorie des Tonsatzes kundigen Schülern von neuem in Bezug auf ihre Motive, Modulation, Satzbildung ꝛc. Nachdem dieß geschehen, lassen wir über das Hauptmotiv ein neues Präludium, in der Regel in anderer Tonart (in der der Ober- oder Untersecunde), ausarbeiten. Bei dieser Arbeit spielt sich der Sch. das Mustervorspiel wiederholt durch, hält dessen Hauptmotiv fest, phantasirt darüber in der bestimmten Tonart, und zwar anfangs eine Zeit lang so, daß er viertaktige Sätze erhält, deren erster in der Regel einen Halbschluß hat. Es wird nicht getadelt, wenn er eine und die andere harmonische und melodische Wendung aus dem Mustervorspiele entnimmt; wenn er anfänglich auch nur einiges Neue zusetzt. Das Neue soll er aber mit dem Fremden zu einem einheitsvollen Ganzen verweben. Wenn wir bedenken, wie vielfach ein Motiv verändert, wie neben dem Hauptmotive neue Motive eingeführt werden können; welche Folgen eine geringe Aenderung des ursprünglichen Modulationsplanes haben kann ꝛc.; so sehen wir sogleich, daß für eignes Schaffen dem Schüler Raum genug belassen bleibt. Das Präludium bei 442ª ist aus No. XV p. 37 unserer Orgelschule hervorgegangen; 442ᵇ wieder aus 442ª. Man vergleiche diese kleinen Präludien mit dem Muttervorspiele. — Mit der Zeit wird sich der Sch. immer mehr von dem Materiellen des Mustervorspiels losmachen und mit dessen Motive ein wirklich neues Präludium schaffen.

Hat man über eine Anzahl der angezeigten kleinen Präludien neue Vorspiele von 8, 12, 16 Takten machen lassen, so gehe man an die von p. 43 an folgenden größern und verfahre ebenso.

Nach dieser Methode überlassen wir den Sch. vorerst sich nicht ganz selbst. Gelingen ihm aber diese Arbeiten, dann mag er auch den Hauptgedanken selbst erfinden und darüber ein eignes, freies Vorspiel schaffen. —

B) Choralvorspiele.

Einleitung.

§. 279.

Ein Vorspiel zu einem bestimmten Chorale, das vielleicht sein Hauptmotiv aus dessen Melodie entnommen, wenn aber das nicht, das wenigstens in seinem Ausdrucke demselben entspricht,

Digitized by Google

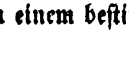
verdient insbesondere ein Choralvorspiel genannt zu werden. Wir besitzen solche zu den gebräuchlichsten Chorälen von verschiedenen Meistern (Rink, Fischer, Umbreit, Marx u. a.). Da wir nun von unsern Schülern solche Vorspiele setzen lassen wollen, betrachten wir zuvor mit ihm die Form solcher Tonstücke; setzen auch näher fest, was in Betreff des Ausdrucks bei denselben zu berücksichtigen ist.

a) Die Form eines Choralvorspiels.

§. 280.

Sollen wir etwa zu dem Chorale: Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc. ein Vorspiel fertigen, so liegt die Frage nahe: Können wir nicht die Töne der Melodie selbst mit in unserm Vorspiele benutzen? Dieß kann allerdings geschehen. Man kann ohne Weiteres mit der Melodie anheben und diese mit einer zweckmäßigen Figurirung in den begleitenden Stimmen ganz oder nur einige Strophen derselben vortragen. — In 443b wird vor dem Eintritt der Melodie ein kurzes Vorspiel gemacht, dessen Hauptmotiv aus den ersten Tönen der Choralmelodie gebildet worden, und dieses Motiv wird auch da festgehalten, wo diese selbst auftritt. Nachdem die erste Choralstrophe vorgetragen worden, wird mit einem Nachspiele, das das Hauptmotiv weiter fortspinnt, der Schluß gemacht. Dieß ist eine Form der Bearbeitung solcher Choralvorspiele. Hier wird also ein Theil oder der ganze Choral, ohne oder mit einem einleitenden und Schlußsatze zu Gehör gebracht. —

Eine zweite Form für diese Arbeiten ist folgende. Man macht die erste Strophe, unverändert oder — was in der Regel geschieht — mit einigen Veränderungen zum Hauptgedanken und führt diesen nun, wie jeden andern Hauptgedanken, durch. Siehe Beisp. 444.

Eine dritte Form für unsere neuen Arbeiten ist folgende. Wir wählen einen freien, vielleicht nur in einem oder einigen Tonschritten leise an die Melodie eines Chorales erinnernden Gedanken oder ein solches Motiv, und bilden darüber ein Vorspiel. Siehe Beisp. 445. Das Motiv  erinnert an den Anfang des Chorales: Lobt Gott ihr Christen allzugleich. Dieß sind von den vielen möglichen wenigstens die Hauptformen für die Bearbeitung eines Vorspiels zu einem bestimmten Chorale.

Digitized by Google

b) Der Ausdruck eines Choralvorspieles.

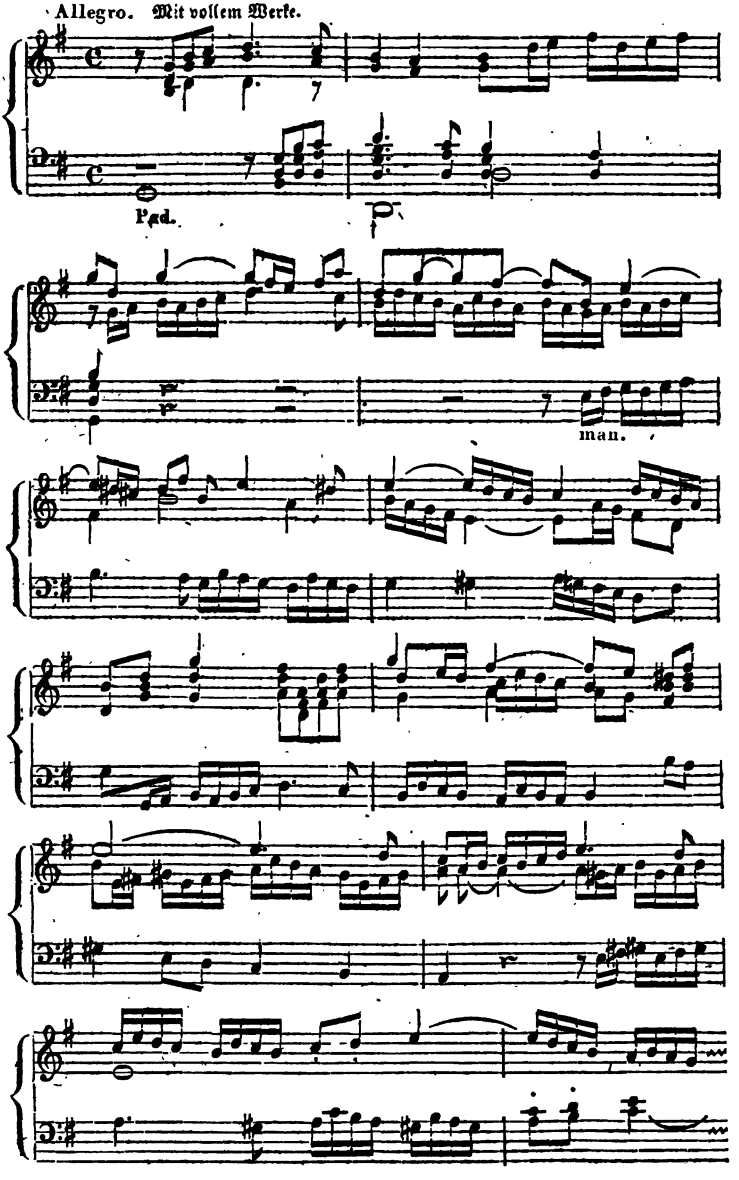
§. 281.

Wenn es uns nach den vorigen §. gewissermaßen freisteht, bei Bearbeitung eines Choralvorspieles die Choralmelodie mehr oder weniger zu benutzen, so muß es uns andererseits als Gesetz gelten, in einem solchen Vorspiele den im Chorale liegenden Ausdruck ganz wieder zu geben. Wenn also der Choral den lobpreisenden Ton anstimmt, muß das Vorspiel auch lobpreisen; wenn der Choral die Sprache der Wehmuth und Trauer spricht, muß das Präludium auch klagen. Freude und Trauer sind die beiden Hauptseelenstimmungen; jede hat ihre Grade, wie sie denn auch gemischt vorkommen. Der Componist muß nur wissen, wie Freude-, Trauer-, Jubel- und Klaggesang musikalisch auszudrücken ist. Freude verlangt lebhaftes Tempo, erregende, freudig ansprechende Motive, Gänge u. Harmonieverbindungen, hellen und kräftigen Ton. Klage dagegen will ein langsames Tempo, einfache, klagende Motive, Gänge u. Accordverbindungen (kleine Nonenaccorde, Dissonanzen, Orgelpunkte sind hier oft von großer Wirkung), dumpfen, schwachen Ton. So werden Vorspiele mit dem Ausdrucke der Bitte und Ergebung nicht jubeln, aber auch nicht klagen, sondern in innigen Motiven und Gängen, in mäßig kräftigem Tone ihre Sprache reden.

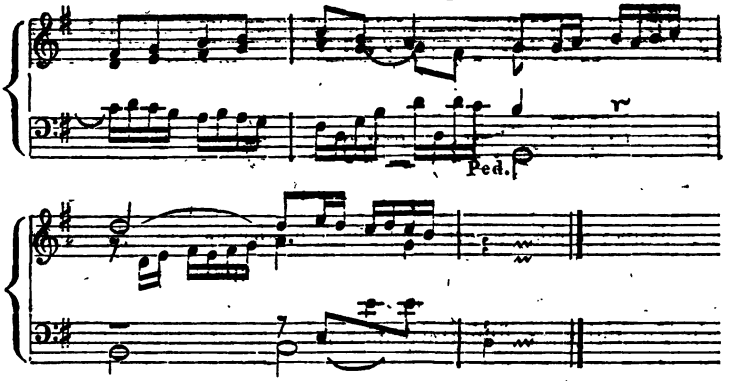
Es ist gewiß nur Aufgabe für Meisterhände, zu einem bestimmten Chorale ein solches Vorspiel zu setzen, das einen jenem ganz adäquaten Ausdruck hat. Wir werden uns über diesen Gegenstand in einem neuen Werke, das den Namen „Kirchenpräludienbuch" führen wird, ausführlicher auszusprechen Gelegenheit haben. Wir geben hier einige der in diesem Werke enthaltenen Präludien, die (bis auf einige gute Einlagen von andern Orgelcomponisten) alle von dem berühmten Hoforganist Johann Schneider in Dresden gesetzt sind, dem Anfange nach, eins aber ganz.

Digitized by Google

Beispiel 1. Allein Gott in der Höh' sei Ehre ꝛc.

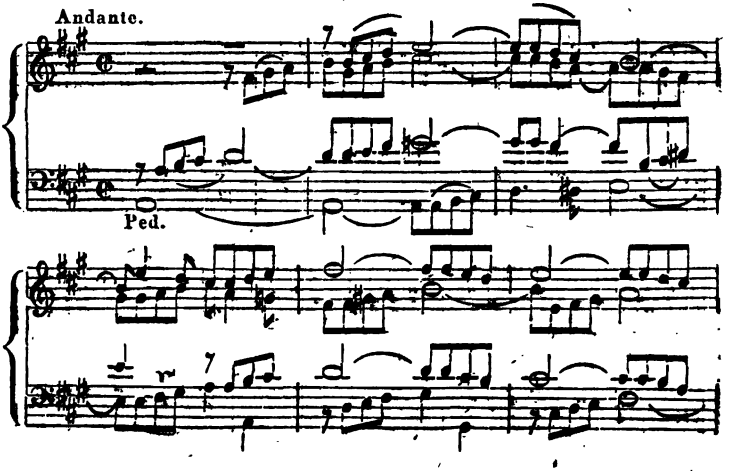


Digitized by Google

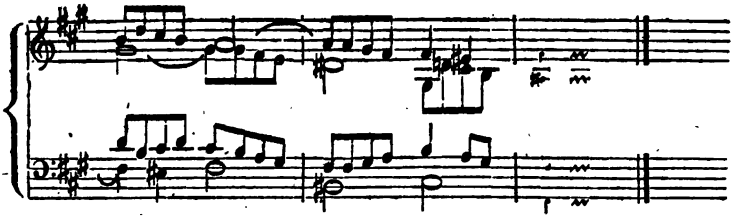


Dieß Tonstück soll mit voller Orgel und schnell gespielt werden. Es beginnt mit einem freudig-aufstrebenden Motive, das, wie leicht zu bemerken, die erste Choralstrophe vorträgt. Mit Macht wirft die linke Hand denselben Gang in der tieferen Octave ein. Sie ist damit noch nicht ganz zu Ende, so ergreift die rechte Hand ein neues, lebhafteres Motiv, in dem wir wieder die erste Choralstrophe erkennen. Dieß jubelnde Motiv ergreifen nach und nach alle Stimmen, bis endlich das Pedal mit dem Cantus firmus kraftvoll eintritt. Ueber diesem singen aber die obern Stimmen jubelnd ihr „Gloria" weiter. Wir bedauern, des Raumes wegen das Tonstück nicht ganz geben zu können und verweisen auf das angezeigte Werk, das im Laufe dieses Jahres sicher erscheinen wird.

Beispiel 2. Es ist genug.

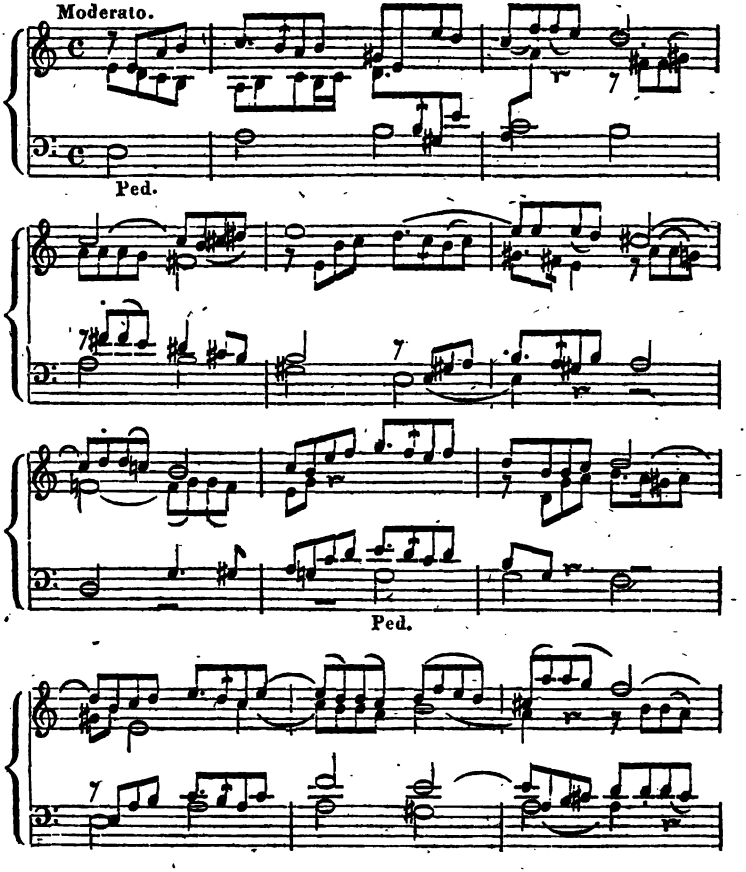


Digitized by Google

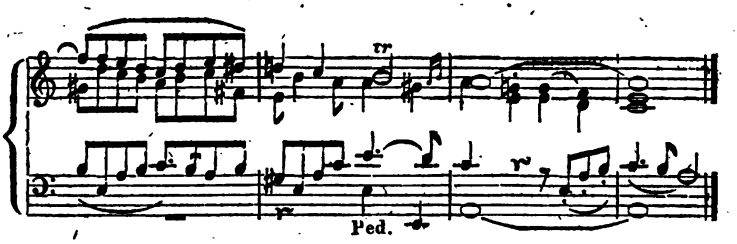


Man lese sich das bekannte Begräbnißlied vor, spiele den Choral durch, spiele hierauf dieses Präludium langsam und mit sanften Stimmen, und man wird fühlen, wie vollkommen treu dieses herrliche Tonstück jenen Ausdruck wieder gibt.

Beispiel 3. Wer nur den lieben Gott läßt walten.



Digitized by Google



In diesem Präludium beginnt der Baß mit dem Cantus firmus. Die Oberstimme läuft mit demselben Cantus firmus, aber in bewegteren Tönen, zur Seite hin, und das mit einer Leichtigkeit, daß man kaum etwas von der großen Kunst dieses Tonstückes inne wird. Wenn man die rechten Register zieht, so ist der Ausdruck wunderbar ergreifend; es klingt wie lauter: „Wer nur den lieben Gott läßt walten".

Bemerk. f. d. Unterr. Die Orgelschule des Verfassers enthält viele Choralvorspiele, geordnet nach dem Ausdrucke der Freude, Klage, Bitte, Ergebung ꝛc. Der L. nehme nun jedes von neuem vor, betrachte es mit den Schülern, lasse dann zu demselben Chorale ein neues fertigen. Auch hier möge man es nicht tadeln, wenn der Sch., besonders bei den erstern Arbeiten dieser Art, Manches aus den Mustervorspielen entnimmt.

Funfzehnter Abschnitt.

Von der Begleitung einer Melodie.

1) Von der Begleitung einer Melodie im Allgemeinen.

§. 282.

Eine Melodie, sie sei nun für ein Instrument oder, mit Text, für die Menschenstimme gesetzt, hat für sich selbst einen bestimmten Ausdruck, stellt in eigner Kraft irgend eine Seite des Gemüthslebens dar. In der Regel führt man aber eine Arie, Themata's zu Variationen ꝛc. nicht allein auf, sondern mit einer sogenannten Begleitung. Es besteht diese im Allgemeinen aus untergelegten Harmonieen. Was nun der Componist bei Ausarbeitung einer Begleitung zu einem Gesange ꝛc. vorzüglich zu beachten hat, wollen wir jetzt näher bezeichnen.

Digitized by Google

Vorerst müssen die harmonischen und tonartischen Beziehungen der Melodietöne genau in's Auge gefaßt werden. Ein Lied, ein Thema zu Variationen, ein Tanz u. dergl. Tonstücke moduliren nicht viel, nicht auffallend. Die Begleitung darf nun nicht etwa Modulationen herbeiziehen oder schwülstige Harmonieverbindungen, durch die die Melodie verdunkelt wird, anwenden wollen. Es würden da oft einzelne Töne, derselben oder ganze Parthieen als Intervalle von Harmonieen auftreten und Tonarten angehören, an welche man bei der schlichten Melodie gar nicht denkt.

Die Begleitung muß ferner dem Charakter der Melodie angepaßt werden, den Ausdruck derselben unterstützen und selbst in sich tragen. Ein heiterer, scherzhafter Gesang wird natürlich anders begleitet als ein schwermüthiger.

2) Arten oder Formen der Begleitung.

§. 283.

Man kann eine Melodie

a) mit ungetheilten,

b) mit gebrochenen (arpeggirten) Accorden begleiten.

Die Begleitung in Accorden kann so sein, daß in der Regel jeder Melodieton einen Accord erhält, wie z. B. bei der Harmonisirung einer Choralmelodie geschieht, oder aber auch so, daß mehrere Melodietöne einen Accord, oder ein Melodieton mehrere Accorde bekommt. Die letztern Fälle finden insgemein bei Melodieen Statt, die der Figuralmusik angehören. Man besehe Beisp. 446.

Bei der Begleitung in gebrochenen (arpeggirten) Accorden werden die Accordtöne nacheinander angegeben. Vergleiche in 447 die Beispiele a u. b, c u. d, e u. f. Bei e sind die zwei Oberstimmen durch zwei Unterstimmen verdoppelt worden. Diese Verdoppelung finden wir auch bei f. — In 448 wird meist der obere Accordton festgehalten und die Brechung unterhalb desselben fortgesetzt. —

Die Begleitung einer Arie ꝛc. kann nun, sie geschehe in vollen oder gebrochenen Accorden, die Melodie derselben ganz oder zum Theil als Oberstimme in sich aufnehmen oder abgesondert von dieser einhergehen. —

Bemerk. f. d. Unterr. Der L. nehme nun Gesänge, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung gesetzt, vor, ferner auch Themata's zu Variationen für's Pianoforte, und betrachte mit dem Sch. die Begleitung. Aus Musterbeispielen

Digitized by Google

wird der Lernende noch Manches entnehmen, was wir hier nicht weiter entwickeln wollen. Man möge ihm dann Arien, Themata's zu Variationen ꝛc. geben und ihn eine Begleitung dazu setzen lassen. —

3) Das sogenannte Generalbaßspielen.

§. 284.

Es ist seit Alters für eine besondere Kunst gehalten worden, eine mit Ziffern oder Signaturen versehene Baßmelodie und Baßstimme abspielen zu können. In der That ist das auch keine so leichte Sache. Der Spieler einer bezifferten Baßstimme muß nicht nur alle Signaturen und ihre Bedeutung, sowie die sonst in der Generalbaßschrift gebräuchlichen Zeichen kennen, er muß auch im Gebrauche der Harmonieen recht geübt und im Stande sein, den obern Stimmen eine gute Stimmenführung zu geben.

Die Generalbaßschrift ist uns größtentheils schon bekannt. Wir wissen, daß 1 die Prime, 2 die Secunde ꝛc., daß eine durchstrichene Ziffer einen durch ein Kreuz erhöhten, eine Ziffer mit angehängtem b einen erniedrigten Ton anzeigt. — Ein Accord wird durch Ziffern bezeichnet, welche alle oder doch die wichtigsten seiner bezogenen Töne anzeigen. 3 bedeutet einen Dreiklang, ebenso 5, $\frac{5}{3}$; 7 zeigt ein Sept-, $\frac{9}{7}$ einen Nonenaccord an u. s. w. Kommen Nebennoten in einer Baßmelodie vor, so bleibt entweder ein schon angeschlagener Accord liegen, oder es wird ein durch Signaturen über der nächsten harmonischen Note bezeichneter Accord zu ihr angeschlagen. Das Liegenbleiben eines Accordes wird durch einen horizontalen Strich (—) angezeigt; ein schräger Strich (/) aber deutet an, daß man zu der Note, über welcher er steht, den nächstsignirten Accord anschlagen soll. Siehe Beisp. 449a, b u. c. Uebrigens bleibt ein Accord zu verschiedenen unbezifferten Tönen so lange liegen, bis neue Signaturen kommen. Siehe 449d. — Wenn über einer Pause Signaturen stehen, so denkt man sich die folgende Baßnote an der Stelle der Pause und greift die bezeichneten Töne. Siehe 449e. — Wenn über einer dreitheiligen Note zwei Accorde signirt sind, so gibt man dem ersten am besten zwei, dem andern einen Theil. Siehe 449f. — Das Wort unisono zeigt an, daß zur Baßstimme eine zweite in der Octave (gewöhnlich der nächsten) mitgehen soll. Statt unisono (abgekürzt un.) setzt man auch all' ottava, oder die Ziffer 8 mit einem Striche, der sich (grade oder geschlängelt) über die Noten hinzieht, zu denen eben die Octave

Digitized by Google

mitgegriffen werden soll. — Schnelle Figuren oder Gänge werden gewöhnlich ohne Harmonie gespielt. Man bezeichnet solche, ohne Harmonie zu spielende Stellen mit einer 0, welche über die erste Note der betreffenden Figur geschrieben wird. — Man besehe Beisp. 450. — Hier findet man im obern System die über der Baßmelodie befindlichen Signaturen ausgesetzt, die Pianoparthieen drei-, die Fortestellen fünfstimmig. Wird aus 450 nur die signirte Baßstimme gegeben, so kann die Ausarbeitung natürlich sehr verschiedenartig ausfallen.

Bei Aufführung einer Kirchenmusik wird öfter dem Organisten eine Stimme zum Abspielen vorgelegt, doch nicht — wie es wünschenswerth wäre — eine völlig ausgeschriebene, sondern nur eine bezifferte Baßstimme, gewöhnlich Generalbaßstimme genannt. Was ein Organist beim Abspielen einer solchen Stimme zu beobachten hat, deuten wir kürzlich an.

Da bei den Kirchenmusiken die Orgel gewöhnlich nur als begleitendes Instrument mitwirkt, so muß der Organist schwache Register ziehen, um nicht durch zu starkes Werk das Orchester und den Gesang zu übertäuben. Doch können Kraftstellen auch mit mäßig starker Orgel unterstützt werden.

Der Raum, in dem sich der Organist bei einer solchen Begleitung zu halten hat, darf in der Höhe nicht leicht $\bar{d}$ oder $\bar{e}$ überschreiten. Um nun aber auch in dem bezeichneten Raume stets das Rechte zu treffen, ist es nöthig, daß der Spieler die Partitur vor sich liegen habe, um so immer die höchste Stimme verfolgen zu können. Kann der Organist die Partitur nicht haben, so ist es, wenn er nicht ganz genau mit dem Musikstücke bekannt ist, gerathen, die Generalbaßstimme vor der Aufführung auszuarbeiten. — Es ist nicht nöthig, daß immer streng vierstimmig gespielt werde; man kann auch stellenweis, da, wo etwa die Hinzunahme einer vierten Stimme Schwierigkeiten verursacht oder aus andern Gründen nicht zulässig erscheint, dreistimmig spielen.

Wenn über Noten (gewöhnlich bei Orgelpunkten) tasto solo (abgekürzt t. s.) steht, so wird der Baß allein gespielt.

Unter 451 haben wir die Introduction zum Kyrie einer Missa von Pergolese gegeben und die Generalbaßstimme ausgeschrieben beigefügt. —

Digitized by Google

Bemerk. f. d. Unterr. Wir haben schon im Verlaufe dieses Lehrganges Choräle nach bezifferten Bässen vierstimmig setzen und spielen lassen. Man lasse nun die Choräle von **Umbreit***), die mit vielen (einer sogar mit 36) bezifferten Bässen versehen sind, aussetzen und spielen. Diese Uebungen sind **sehr** nützlich. Der Seminarmusiklehrer **Steglich** in Grimma arbeitet eben jetzt ein Choralbuch mit doppelt bezifferten Bässen für den Seminarunterricht. Es soll dasselbe 50—60 Choräle enthalten. Wir machen schon jetzt auf dieses Werk aufmerksam, und sind überzeugt, daß es von den Seminarien als ein erwünschtes Uebungsbuch begrüßt werden wird. —

---

*) **Zwölf Choralmelodieen** mit mehrern Bässen gearbeitet. Gotha, in der Becker'schen Buchhandlung. **Fortsetzung** von zwölf Choralmelodieen mit mehrern Bässen gearbeitet. Ebendaselbst.

Digitized by Google

Erster Anhang

zum ersten Buche.

Die alten Kirchentonarten.

Einleitung.

Wir haben im Verlauf unseres Unterrichts zwei dem Wesen nach ganz verschiedene Tonarten kennen gelernt, die Dur- und Molltonart. Jeder dieser Tonarten liegt eine eigne diatonische Tonleiter zum Grunde, der Durtonart die Dur-, der Molltonart die Molltonleiter. Von den Tönen jeder dieser Scalen fühlen wir den ersten als ihren Grundton, als Träger der übrigen Töne. Die Tonleitern erzeugten aus sich heraus Dreiklänge, Sept- und Nonenharmonieen. Diese Tonzusammenklänge bequemten sich den Tonleitertönen, aus denen sie hervorgegangen, auf's innigste an und wir konnten mit ihnen die einzelnen Tönen der Scalen harmonisiren. Wie in der Tonleiter selbst der Gegensatz von Ruhe und Bewegung, von Beziehung und Bezogenem ausgeprägt ist, so auch in jeder Harmonie. Den Grundton erkannten wir hier als Träger der übrigen Töne, die als bezogene gefühlt wurden. Dieser Gegensatz zeigte sich aber nicht nur innerhalb einer Harmonie, er kehrte auch wieder in den Harmonieverbindungen. Da erkannten wir die Dreiklangsharmonie des ersten Tones der Tonleiter als Träger aller andern der Tonart; jede Sept- und Nonenharmonie sahen wir in einem Dreiklange Ruhe suchen, und wenn der Dreiklang, in den eine solche dissonirende Harmonie überging, vielleicht auch selbst wieder als abhängiger Accord gefühlt wurde, so war doch mit der Auflösung dahin das nächste, dringendste Bedürfniß befriedigt. Mit der Anwendung der Nebennoten sahen wir das Tonwesen in noch mannigfaltigerer organischer Entwickelung vor uns. So reich sich auch mit dem namhaft gemachten Stoffe das Leben einer Tonart gestalten, so viel auch

Digitized by Google

aus demselben gebildet werden kann, so bleibt doch für das Alles der erste Ton der Tonleiter der Träger; von diesem geht Alles aus, auf diesen bezieht sich Alles zurück und sucht da seine Ruhe. Und dieser Ton ist so mächtig, daß er sich, wie in Orgelpunkten geschieht, sogar dann noch als Grundton hält, wenn sich die obern Stimmen einmal harmonisch von ihm losreißen und unter sich neue Töne als Grundtöne, vielleicht gar andern Tonarten angehörig, auftreten lassen. Wie der Grundton auf dem Tonartgebiete gewissermaßen die Einheit bewahrt, so entwickelt sich über ihm Alles innerhalb der beiden Angeln, die wir Beziehung und Bezogenes genannt haben. Wer unser heutiges Tonartsystem in seinen einfachen Grundlagen und der nach so einfachen Gesetzen organischer Gestaltung übergroßen Mannigfaltigkeit seines Ausbaues ansieht, muß zur Bewunderung hingerissen werden. — Diese wenigen Gedanken sollten uns noch ein Mal das Wesen einer Tonart in der Kürze vorführen. Wenn wir nun neue Tonarten kennen lernen, so fragen wir da begierig: ist hier auch eine diatonische Tonleiter Grundlage? ist der erste Ton einer solchen Scala auch Träger alles dessen, was sich innerhalb seiner Tonart entwickelt? U. s. w.

Es gab nämlich eine Zeit, in der den Musikstücken andere als unsere Dur- und Molltonleiter zum Grunde lagen, in der also auch andere Tonarten vorhanden waren. Um für die Lehre von diesen sogenannten alten oder Kirchentonarten auf den rechten Standpunkt gestellt zu werden, dürfte es von Nutzen sein, Einiges hierher Gehörige aus der Geschichte der Musik anzuführen. Die Geschichte, in vielen Dingen eine gute Lehrmeisterin, wird sich vielleicht auch hier als solche bewähren.

Die sogenannten alten Kirchentonarten haben sich innerhalb der christlich-abendländischen Kirche entwickelt und ausgebildet, sind also keineswegs, wie Einige gemeint haben und noch meinen, von den Griechen auf uns gekommen. Daß die neuere, gewöhnlich die „abendländische Musik" genannt, ihre Wurzeln in den mannigfachen musikalischen Versuchen anderer Völker, und namentlich der Griechen, gehabt haben wird, wer wollte das in Zweifel ziehen. Die Griechen hatten aber Tetrachorde, Reihen von vier Tönen (h c d e), während die christlich-abendländische Musik

Digitized by Google

die Achtereihen schon in frühester Zeit zu ihren Grundlagen machte. Die Octave ist ja auch die von der Natur so nahe gelegte Grenze einer Tonreihe, die wir Tonleiter nennen; und die Töne zwischen 1 und 8 entstehen gleichfalls auf so einfache Weise, daß wir die Tonleiter als eine von der Natur gebotene ansehen müssen. — Von den ersten Christen wissen wir, daß sie bei ihren gottesdienstlichen Versammlungen gesungen haben. Der Apostel Paulus schreibt an die Colosser (Coloss. 3, 16.): Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen lieblichen Liedern und singet dem Herrn in eurem Herzen. Cajus Plinius, Statthalter in Bythinien, schreibt etwa ums Jahr 107 an den Kaiser Trajan von den Christen, die er in seiner Statthalterschaft hart verfolgte, unter Anderm, daß abgefallene Christen über ihre ehemalige Religion ausgesagt, daß sie die Gewohnheit gehabt, an einem bestimmten Tage vor Sonnenaufgang sich zu versammeln, Christo als einem Gotte ein Lied zu singen. Diese Gesänge sind jedenfalls sehr einfach gewesen; wir würden aber, wenn wir sie noch hätten, und sie also mit der Musik auf dem jetzigen Standpunkte ihrer Entwickelung vergleichen könnten, in ihnen sicher die ersten Stufen der Entwickelung unserer Kunst erkennen. Wenn nun auch solche Gesänge weniger künstlich waren, so können sie doch und werden gewiß sehr erbaulich gewirkt haben. Welchen erhebenden Eindruck machen nicht auf unsere durch so reiche Kunstgenüsse verwöhnten Ohren noch jetzt die einfachen liturgischen Altargesänge, z. B. das Vaterunser, die Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls ꝛc. Jene Gesänge sind sicher dieser Art gewesen. —

Ambrosius, Bischof zu Mailand (v. 374—397) soll der erste gewesen sein, der für den Kirchengesang Tonreihen festgestellt hat, und zwar folgende:

1. Ton (tonus primus) d e f g a h c d
2. Ton (tonus secundus) e f g a h c d e
3. Ton (tonus tertius) f g a h c d e f
4. Ton (tonus quartus) g a h c d e f g

Er nannte die erste Reihe den „ersten Ton", die zweite den „zweiten Ton" ꝛc. Von einer Melodie, die aus den Tönen der ersten Reihe hervorgegangen, sagte man, daß sie aus dem ersten Tone gehe ꝛc. — Es ist wohl als gewiß anzunehmen, daß sich die damals vorhandenen kirchlichen Gesänge nur in diesen vier Ton-

Digitized by Google

reihen bemerkt haben. Hätte Ambrosius Melodieen aufgefunden, die die Tonreihe a h c d e f g a zur Grundlage hatten, so hätte er sicher diese als „fünften Ton“ aufgeführt. Nach Ambrosius machte sich Gregor der Große, Bischof in Rom (v. 591—604), von neuem um die Musik verdient. Er mochte in den vorhandenen Gesängen die Wahrnehmung gemacht haben, daß einige Melodieen sich streng innerhalb des Grundtones und seiner Octave hielten, während andere mehr die Töne um den Grundton herum, in dem Raume von der Unterquarte (Dominante) bis zu deren Octave enthielten. Melodieen der ersteren Art fand er kräftiger, männlicher, als die der andern Art, die, weil sie nicht so kühn bis zur Octave des Grundtones hinauf oder von da hinab stiegen, da ihre Kraft gleichsam in der Mitte der Scala sich brach, einen weichern, sanftern Ausdruck hatten. Es wurden Melodieen der ersteren Art authentische, der letztern Art plagalische genannt. Gregor stellte nun acht Tonreihen als Grundlagen für Kirchenmelodieen auf. Es waren folgende:

1. Ton. Auth. d e f g a h c d
2. Ton. Plag. A H c d e f g a
3. Ton. Auth. e f g a h c d e
4. Ton. Plag. H c d e f g a h
5. Ton. Auth. f g a h c d e f
6. Ton. Plag. c d e f g a h c
7. Ton. Auth. g a h c d e f g
8. Ton. Plag. d e f g a h c d

Diese acht Tonreihen hießen die acht Kirchentöne oder Kirchentonarten. Die letzte derselben ist hier äußerlich der ersten gleich; aber eben nur äußerlich und scheinbar; denn in der ersten Tonreihe ist d Grundton, in der letzten aber g. Es bleibt nämlich in den plagalischen Scalen der erste Ton ihrer authentischen Grundton. So bestand also das Tonartsystem Gregor's aus zwei Mal vier Tonarten (vier authentischen und vier plagalischen) und man hat es hiernach das Acht-Tonarten-System genannt. Es gab in der Folge auch Systeme, die 9, 12, 15 Tonarten hatten, doch war das Achtersystem besonders beliebt. Merkwürdig sind die scholastischen Spitzfindigkeiten und mystischen Deuteleien, zu denen es Veranlassung gab. Die vier Tonarten sollten den vier Elementen, den vier Jahreszeiten, oder Temperamenten oder Evange-

Digitized by Google

sten entsprechen; die acht Tonarten aber daran erinnern, daß Christus acht Tage nach seiner Geburt beschnitten wurde, achtfach die Stufen der Seligkeit seien ꝛc. Wenn auch solche Deuteleien für uns werthlos erscheinen, so sind sie doch zu ihrer Zeit nicht ohne Wirkung gewesen. Sie machten manchen das festgestellte System ehrwürdig. — Es kam nun mit der Zeit dahin, daß man von jedem Tone der C-Tonleiter, H ausgenommen, eine Scala aufstellte, die von einem gewissen Glarean (in der ersten Hälfte des 16. Jahrh.) auch mit griechischen Namen benannt wurden. Die Tonreihe von c—c̄ wurde die jonische, die von d—d̄ die dorische, die von e—ē die phrygische, die von f—f̄ die lydische, die von g—ḡ die mixolydische, die von a—ā die äolische genannt. Da diesen 6 authentischen Scalen 6 plagalische zur Seite gingen, so hatte man nun ein Zwölf-Tonarten-System. Es haben, was wir hier gleich erinnern wollen, obige griechische Benennungen der aufgeführten Scalen zu der irrigen Meinung verführt, daß jene Tonreihen und Tonarten von den Griechen auf uns gekommen seien, die jonische von den Joniern, die dorische von den Doriern ꝛc.

In den oben aufgestellten Tonreihen kommen nur Untertastentöne vor. Auch da noch, als die Obertastentöne aufgefunden und auf Tasteninstrumenten angebracht waren, machte man selten einmal von dem einen oder dem andern Gebrauch. Man hielt anfänglich die Einführung solcher Töne für eine schädliche Neuerung, die den Charakter der alten Tonarten Eintrag thue. Allerdings sind es die Obertastentöne gewesen, die, indem sie besonders dem neuen Tonartsysteme seine Vollendung gegeben, die alten Tonarten haben verdrängen helfen. Es war dieß aber erst möglich, nachdem die gleichschwebende Temperatur eingeführt worden. Denn noch zu Luther's Zeit konnten die Töne b u. es nicht als ais u. dis, sowie fis, cis u. gis nicht als ges, des u. as gebraucht werden. — Den einen oder andern Obertastenton anzuwenden, dazu nöthigten vorzüglich die contrapunktischen Versuche. Da zeigte es sich, daß die Harmonie bald einmal fis, bald dis ꝛc. erforderte. Die Ausbildung des mehrstimmigen, insbesondere des figurirten Satzes mußte das alte System nothwendiger Weise erschüttern und zu dem neuen überführen. Wir werden also jedenfalls in den alten Kirchentonarten die Musik auf einer Stufe der Entwickelung stehend sehen, die gegen die heutige Musik in

Digitized by Google

gewissen Hinsicht sehr zurücksteht. Ob aber die alten Tonarten und die Kunsterzeugnisse, welche aus ihnen hervorgegangen, nicht andererseits etwas Besonderes haben, was dem neuen Tonartsystem abgeht, wird uns in der Folge wohl klar werden. Der Begriff „vollkommen" ist überhaupt ein relativer. Was seinem Zwecke entspricht, ist in seiner Art vollkommen. Wir werden sehen, daß für gewisse Zwecke das alte Tonartsystem eigenthümliche Vorzüge und Vollkommenheiten hat.

Erster Abschnitt.

1) Genauere Betrachtung der den alten Tonarten zum Grunde liegenden Tonleitern.

Die sechs diatonischen Tonleitern der Alten schreiten alle von einem Tone bis zu dessen Octave, den Unterintervallen nachgehend, in ganzen und halben Tonstufen fort. Siehe Beispiel 80. Die Lage der halben Töne ist aber in jeder dieselbe. Die jonische Scala hat die halben Töne von der 3. zur 4. u. von der 7. zur 8. Stufe; die dorische von der 2. zur 3. u. von der 6. zur 7. Stufe; die phrygische von der 1. zur 2. u. von der 5. zur 6. Stufe; die lydische von der 4. zur 5. u. von der 7. zur 8. Stufe; die mixolydische von der 3. zur 4. u. von der 6. zur 7. Stufe; die äolische endlich von der 2. zur 3. u. von der 5. zur 6. Stufe. Wir sehen, keine dieser Scalen stimmt in der Lage der halben (und also auch der ganzen) Tonstufen völlig mit irgend einer andern überein. Von diesen sechs Scalen haben nun drei die Dur-, drei die Molltonart. Hiernach kann man sie wohl, wenn auch nicht in unserm Sinne, in Dur- und Molltonleitern abtheilen. Die Durtonleitern sind: C-jonisch, F-lydisch, G-mixolydisch; die Molltonleitern: A-äolisch, D-dorisch, E-phrygisch. So hatten denn die Alten drei Dur- und drei Molltonleitern oder Tonarten. Die Durtonleiter von G hat mit der ersten die große Terz gemein, unterscheidet sich aber von ihr durch die kleine Septime. Wird die Septime erhöhet, so wird die mixolydische Tonart als solche zerstört und in G-jonisch oder in die Durtonleiter der ersten Art verwandelt. Die lydische Scala hat mit dem 1. Durtone alle Töne bis auf die Quarte gemein. Wird die große Quarte erniedrigt, so zerstört man die lydische Tonart als solche und erhält die erste Dur-

Digitized by Google

tonart von F aus. Die kleine Septime ist also in der mixolydischen, die große Quarte in der lydischen ein wesentliches oder charakteristisches Intervall. Die Molltonleiter von A hat, wie jede andere, die kleine Terz. Als charakteristisches Intervall besitzt die von A die kleine Sexte, die von d die große Sexte, die von E die kleine Secunde. Wird in der dorischen Tonleiter die kleine Sexte, in der phrygischen die große Secunde genommen, so gehen beide in der äolischen auf; sie erscheinen nun als äolische, in die Quarte und Quinte transponirt.

2) Transposition der alten Tonarten.

Wir können, im Besitz der Obertastentöne und der gleichschwebenden Temperatur, unsere Scalen von jedem Töne aus darstellen. Die Alten konnten ihre Tonreihen lange Zeit nicht versetzen; denn anfangs fehlten ihnen, wie schon bemerkt, die sogenannten halben Töne, und wie diese in Gebrauch kamen, war die ungleichschwebende Temperatur lange Zeit noch ein Hinderniß für die Transposition.

Der erste Obertaston, der sich in die Reihe der Untertastentöne eindrängte, war unser b. Es gestaltete sich durch ihn die doppelte Reihe:

c d e f g a h c
c d e f g a b c

Aus den Tönen der letzten Tonreihe bildet sich die jonische Tonleiter auf f, die dorische auf g, die phrygische auf a, die lydische auf b, die mixolydische auf c, die äolische auf d. Man überschaut dieß deutlicher, wenn man obige Reihe zwei Mal setzt, und dann von f, g, a, b, c u. d aus den Tönen bis zur Octave jedes nachgeht.

äolisch
c d e f g a b c d e f g a b c
jonisch
dorisch
phrygisch
lydisch
mixolydisch

Digitized by Google

Die Erniedrigung des h versetzt jede Tonart in die Unterquinte. Wie wir die Modulation in die Quinte als eine weichere, zartere fühlen, als die aufregendere in die Quinte, so fanden die Alten ihre Tonarten, in die Unterquinte oder Oberquarte versetzt, auch von milderm Charakter und darum sagten sie von einer dahin versetzten Tonart, sie stehe im genus molle, im weichen Tongeschlechte. Das Dorische im genus molle findet sich also auf G, das Phrygische im genus molle auf A ꝛc.

Der erste erhöhte Ton, der unsere Normal-Durscala auf die Oberquinte versetzt, ist fis. Dieser Ton, in der jonischen Tonreihe an die Stelle des f gesetzt, gibt uns den Stoff für die Darstellung jeder der alten Tonleitern von der Quinte aus. Man lese die Töne

c d e fis g a h c

von g bis g, und man hat G-jonisch; von a bis a, und man hat A-dorisch; von h — h, und man hat H-phrygisch; von c — c, und man hat C-lydisch; von d — d, und man hat D-mixolydisch u. s. f. Die Alten nannten eine in die Quinte versetzte Tonart eine Hypotonart; also Jonisch, von G aus dargestellt, Hypojonisch; Dorisch, von A aus dargestellt, Hypodorisch u. s. f. Das griechische Wort hypo (ὑπό) bedeutet „unter". Das Kreuz fis versetzt nun nach unserer Vorstellungsweise jede Tonart in die Oberquinte. Wir wissen indeß, daß jedes Oberintervall auch als ein Unterintervall, z. B. die Oberquinte als Unterquarte angesehen werden kann. So sind denn die Tonarten der Quinte, obgleich Obertonarten, zugleich auch Unter- oder Hypotonarten.

Wir sehen nun wohl bald, daß wir die 6 diatonischen Tonleitern der Alten von jedem Tone aus darstellen können. Mit den Tönen der D-Tonleiter bilden wir die jonische, dorische ꝛc. Tonleiter auf der zweiten Oberquinte oder der gr. Obersecunde; mit denen der A-Tonleiter lassen sich die jonische, dorische Tonleiter ꝛc. um drei Oberquinten oder um eine kl. Unterterz versetzt darstellen. U. s. w. Jede Kreuz- und jede Betonleiter hat die 6 authentischen und die 6 plagalischen Tonleitern der Alten in sich. Versetzungen um 2 Quarten und um 2 Quinten, um 3 Quarten und um 3 Quinten ꝛc. kommen in der Blüthezeit der alten Tonarten nicht vor, obwohl wir jetzt in Choralbüchern (siehe z. B. das Eichhorn'sche) Versetzungen in die gr. Obersecunde, in die

Digitized by Google

kleine Oberterz ꝛc. finden. So ist der Choral: Ein' feste Burg ꝛc. gewöhnlich in D-jonisch, O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. in G-phrygisch gesetzt.

3) Vorzeichnung der alten Tonarten.

So lange die Alten ihre Tonarten auf den ursprünglichen Stufen ließen, waren alle ohne Vorzeichnung. Mit der Versetzung in die Unter- und Oberquinte wurde die Vorzeichnung des wesentlichen chromatischen Zeichens für nöthig befunden. Das b war nun freilich allen im genus molle dargestellten Tonarten, das Kreuz allen Hypotonarten eigen. Es war also die Vorzeichnung an sich mehrdeutig. Die Vorzeichnung b konnte auf F-jonisch, G-dorisch, A-phrygisch u. s. w. schließen lassen, so wie die des fis auf G-jonisch, A-dorisch, H-phrygisch u. s. w. Ein Blick auf die Choralmelodie selbst, insbesondere auf ihren Schluß, mußte dann lehren, welcher Tonart das betreffende chromatische Zeichen gelten sollte. —

4) Die alten Tonarten nach dem Quartenzirkel geordnet.

Wir ordnen unsere Kreuztonleitern nach dem Quinten-, die Betonleitern nach dem Quartenzirkel. Die alten Tonarten lassen sich auch nach beiden Zirkeln ordnen. Nach dem Quintenzirkel folgen sie so aufeinander:

C G D A E (H) F;

nach dem Quartenzirkel so:

C F (H) E A D G

Zwischen E u. F ist freilich eine Lücke, indem H, dessen Tonreihe sich der kl. Quinte wegen nicht zur Tonart gestalten konnte, ausfällt. — Wir werden die alten Tonarten nach der Quintenfolge betrachten.

Zweiter Abschnitt.

1) Die ursprünglichen leitereignen Harmonieen der alten Tonarten.

Ueber jedem Tone der alten Tonleitern können wir zunächst einen streng leitereignen Dreiklang aufbauen. Siehe Beisp. 81.

Digitized by Google

Wir finden hier alle der jonischen (unserer C-dur-) Tonleiter angehörigen Harmonieen wieder, nur in jeder Scala auf andern Stufen sitzend. So ist der E-moll-Accord in Jonisch dritte, in Dorisch zweite, in Phrygisch erste leitereigne Harmonie ꝛc. — Die drei Durtonleitern, die jonische, lydische und mixolydische haben auf der ersten Stufe einen Dur-, die drei Molltonleitern, die äolische, dorische und phrygische, einen Molldreiklang. Die Tonleiter von h aus würde als ersten Accord den kleinen Dreiklang haben. Da dieser, wie uns schon bekannt, nicht tonische Harmonie sein kann, so konnte sich jene Scala auch nicht als Tonart ausbilden.

Wenn wir nun auch Septimenaccorde über den Tönen der alten Kirchentonleitern aufbauen wollten, so würde uns insbesondere das auffallen, daß der Hauptseptaccord auf sehr verschiedene Stufen zu stehen kommt; in der dorischen Tonart ist er auf der 4., in der phrygischen auf der 3., in der lydischen auf der 2., in der mixolydischen auf der 1., in der äolischen auf der 7. Stufe befindlich. Wir kennen die Kraft des Hauptseptaccordes, insbesondere seine Bedeutung für die Modulation. Darum ist es natürlich, daß wir nach ihm vorzugsweise fragen.

2) Neue leitereigne Harmonieen der alten Tonarten, herbeigeführt durch Aufnahme chromatischer Töne in jene Scalen.

Die alten Tonarten haben sich, besonders nach Einführung der Harmonie, der Obertastentöne nicht ganz erwehren können. Die jonische Tonart bedurfte keines dieser Töne. — Die dorische Tonart nahm neben c noch cis auf, und durch diesen Ton verschaffte sie sich den Durdreiklang und den Hauptseptaccord auf der Dominante, also einen Dominantdreiklang und einen Dominantseptaccord. Sie hat freilich von Hause aus schon einen Dominantseptaccord, auch einen Dominantdreiklang, aber beide auf der 4. Stufe sitzend, und gewissermaßen nicht ihr, sondern der jonischen Tonart angehörig. Wir finden auch den Ton b im Dorischen. Die Tonreihe d e f g a b c d ist an sich als äolische im genus molle, also als eine transponirte äolische anzusehen, wo dann freilich b nicht der dorischen Tonart angehört. Es kommt indeß in Dorisch auch b vor, ohne daß der Grundton der dorischen Tonart aufgegeben wird. Wenn b u. cis vorkommt, dann befinden wir uns in

Digitized by Google

unserm d-moll. Den Ton b gibt der dorischen Tonart den weichen Unterdominantenaccord, sowie auf ihrer zweiten Stufe den für Moll so wichtigen kleinen Septaccord. — Die phrygische Tonart hat insbesondere gis in sich aufgenommen. Dieser Ton verschafft ihr einen Durdreiklang auf der Tonica, dessen sie sich gar gern bedient. — Die lydische Tonart verträgt eigentlich keinen Obertastenton. Kommt in einem lydischen Tonstücke h vor, so gehört dieß gewöhnlich der F-dur-Tonart an; oder, — was dasselbe ist — der jonischen Tonart, im genus molle dargestellt. — Ebenso verträgt die mixolydische Tonart eigentlich keinen Obertastenton. Der Ton fis, der in der mixolydischen Tonart allerdings vorkommt, beraubt sie ihres charakteristischen Tones, gehört darum in der Regel nicht ihr, sondern der hypojonischen Tonart an. Wenn aber in der Harmonisirung einmal fis statt f vorkommt, so findet da nicht grade immer eine Ausweichung aus dem Mixolydischen in's Hypojonische Statt. — Die äolische Tonart hat neben g auch gis, und dieser letzte Ton verschafft ihr einen Dominantdreiklang und einen Dominant-Septaccord. —

3) Erste Harmonieverbindungen in den alten Kirchentonarten, Schlußformeln darin und Harmonisirung ihrer Tonleitern.

In unserer Dur- und Molltonart entstehen die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen durch Verbindung der vierten und fünften leitereigenen Harmonie mit der ersten. Diese beiden sogenannten Dominantharmonieen haben die nächste Beziehung zu ihrer tonischen. Es athmen die durch diese Harmonieen gebildeten harmonischen Sätze in sich solche Befriedigung, daß wir uns ihrer als Schlußformeln bedienen. An ihnen gewahren wir auch gewissermaßen das Tonartleben eines harmonischen Satzes in seinen ersten Regungen. Wir versuchen nun, eben solche oder doch ähnliche Harmonieverbindungen und Schlußformeln in den alten Tonarten darzustellen. Die jonische Tonart, unserm Dur in Bezug auf Tonleiter und leitereigne Harmonieen gleich, hat als erste Harmonieverbindungen, wie die Durtonart: I IV I, I V I, I IV V I u. s. w. — Die mixolydische Tonart, auf die wir, dem Quintenzirkel nachgehend, zunächst nach der jonischen stoßen, hat zwar einen Durdreiklang auf der Unterdominante, auf der Oberdominante aber

Digitized by Google

einen Mollverwandtschaft. Die Harmonieverbindung bei 452b gewährt eine befriedigende Schlußformel. Die Harmonieverbindung G-dur, D-moll u. G-dur würde in weltlicher Musik nicht befriedigen. (Man spiele in schnellem Tempo Beisp. 82.) Hier verlangt das Ohr das sich innniger an den Grundton anschmiegende Ende eines Chorals, in welchem schneller Wechsel dieser beiden Harmonieen nicht vorkommt, vielmehr, besonders in der Mitte, eine solche Cadenz. Doch nimmt man auch hier, besonders zum Schluß, häufig Zuflucht, wodurch der Dominantaccord zum Vorschein kommt. Siehe 452c. Eine solche Harmonieverbindung und ein solcher Schluß gehört nun streng genommen, nicht mehr der mixolydischen, sondern der hypojonischen Tonart an, die mit jener gleichen Grundton hat. — Beisp. 452c zeigt einen ächt mixolydischen Schluß, in dem der charakteristische Accord von F vorkommt. Spielen wir dieß Beispiel, beobachten wir nach dem letzten Accorde unser Gefühl, so werden wir gewahr, daß diese Formel, indem sie uns nicht in erwartungsvoller, unbefriedigender Stimmung läßt, wirkliche Schlußkraft hat, also eine Schlußformel ist. Hier geht der Schlußharmonie die der 7. Stufe der Tonart voraus. So etwas ist uns in den Schlußformeln der Dur- und Molltonart nicht vorgekommen. Wollen wir aber das fragliche Beispiel als der jonischen Tonart angehörig und den Schluß als einen Halbschluß ansehen, so steht dem doch entgegen, daß der letzte Accord hier und in mixolydischen Chorälen wirklich als tonischer gefühlt wird. Siehe nun auch 452d. In dem mixolydischen Schlusse bei e kommt nun auch der d-Acc., also der Acc., den die mixolydische Tonart auf ihrer Quinte hat, mit vor. Der Schluß G^7-C-G ist uns schon als einer bekannt, dessen sich sogar die G-dur-Tonart bedienen kann. Siehe auch f. Merkwürdig ist die Schlußformel bei g. Hier führt uns die 2. Harmonie (C^7) in's F-dur, und gleichwohl macht die darauf folgende G-dur-Harmonie einen Schluß. Dieser eigenthümliche mixolydische Schluß kommt nicht selten vor.

Wir wollen nun die mixolydische Tonleiter harmonisiren. Wollten wir dabei so verfahren, daß wir, wie bei Harmonisirung der Dur- u. Molltonleiter, dem 1., 3., 5. u. 8. Tone die tonische, dem 4. u. 6. die Subdominant-, dem 2. u. 7. die Dominantharmonie unterlegen, so würde der Dreiklang der 5. Stufe mit seinen

Digitized by Google

kleinen Terz nicht befriedigen. Siehe nun Beispiel 453d. P. Mortimer, von dem diese Bearbeitungen unserer Tonleiten entlehnt sind, sagt, man könne dieser Scala wesentlich keine andere Begleitung geben, als auf diese beiden Arten. Die zweite harmonische Begleitung muß uns besonders auffallen. Hier wird g nicht mit dem Basse g, sondern mit a versehen und der erste Ton dieser G-Scala mit dem C-Accorde begleitet. Auch absteigend wird sie ganz anders harmonisirt, als wie wir es bei unserer Dur- und Molltonleiter gewohnt sind. Die Harmonisirung bei i verräth gewissermaßen den Ursprung der mixolydischen Tonleiter, indem sie stark an's Jonische erinnert.

Die dorische Tonart hat auf der ersten Stufe ihrer Leiter einen Moll-, auf der vierten einen Durdreiklang. In der Harmonieverbindung bei 453a will freilich unserm Ohre h, NB. hier in einer Schlußformel, hart scheinen; wir nehmen lieber b. — Die dorische Tonart hat an sich keinen Dominantaccord, bildet ihn aber, indem sie cis annimmt. Siehe 453b, c. Beisp. c hat auf der Quarte den G-dur-Acc. Obgleich dieser Schluß so vorkommt, so nimmt man doch meist lieber das mildere b. Siehe e. In d kann h, hier Glied des Wechseldominantacc., bleiben; wir können hier auch b nehmen. Siehe noch f.

Die dorische Tonleiter in der Weise harmonisirt, wie wir unsere Dur- u. Mollscala anfänglich harmonisirten, nimmt sich nicht gut aus. Einmal fällt der Accord der Quarte mit seiner großen, dann aber auch der Accord der Quinte mit seiner kleinen Terz auf. Siehe nun die Bearbeitung bei 453g. Im 3. Accorde soll man, den Signaturen nach, das vermittelnde fis nach f, sowie im vorletzten Accorde das sich enger an den Hauptton anschließende cis (nach c) einführen. — Bei h u. i finden wir die dorische Tonleiter absteigend einfacher harmonisirt, als bei g.

Die äolische Tonart hat die Mollcadenz 1-IV-1; wenn sie gis annimmt auch 1-V-1. — Ihre Tonleiter harmonisirt P. Mortimer so, wie Beisp. 454 zeigt.

Die phrygische Tonart hat auch die Mollcadenz 1-IV-1; da ihr der Dominantdreiklang abgeht, und sie diesen auch nicht einmal

Digitized by Google

gewinnt, wenn sie die große Septime anstimmt, so verzichtet sie auf die Dominantentendenz und gebraucht dafür fast häufig die bei 455* befindliche: d-E. Siehe noch die phrygischen Schlüsse bei b u. c, in denen allen der d-Accord in die tonische Harmonie der phrygischen Tonart einführt.

Beisp. d zeigt die phrygische Tonleiter (nach P. Mortimer) harmonisirt. Eine Harmonisirung mit den Harmonieen ihrer 1., 4. u. 5. Stufe, in der Weise ausgeführt, wie es früher bei unserer Durscala geschehen, würde auch hier nicht thunlich sein.

Die nun noch übrige lydische Tonart hat sich als Kirchentonart weit weniger fruchtbar gezeigt, als die andern Kirchentöne. Wir unterlassen es darum hier, lydische Schlußformeln und die Harmonisirung der lydischen Leiter vorzuführen.

Dritter Abschnitt.

Die jonische Tonart.

Die der jonischen Tonart angehörigen Choralmelodieen zerfallen in zwei Klassen, in authentische und plagalische. Führen wir uns die Melodieen: Ein' feste Burg ist unser Gott, oder: Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc. in C-jonisch geschrieben vor (der L. schreibe sie in C-jonisch an die Tafel), so finden wir, daß sich beide innerhalb des Grundtones und dessen Octave halten. Die erste Melodie kündigt sich in ihren beiden ersten Strophen, von denen insbesondere die zweite das ganze Tongebiet dieser Tonart durchschreitet, sehr bestimmt als eine authentisch-jonische an. — Die jonische Melodie: Wie soll ich dich empfangen — beginnt mit c, bewegt sich aber über die Octave c hinaus. Ihre zweite und dritte Strophe sind den Noten nach gewissermaßen plagalisch. Ihr authentisch-jonischer Charakter steht aber so fest, daß er durch das Uebergreifen in eine zweite Octavenordnung nicht geschwächt werden kann. Ebenso gehört die Melodie: Jesus meine Zuversicht, die gleichfalls die ursprünglichen Grenzen der authentisch-jonischen Tonart überschreitet (man denke sie sich in C-jonisch notirt), zu den authentisch-jonischen. Die Melodie: Wach' auf mein Herz und singe ꝛc. scheint, indem sie sich von dem Grundtone in der Höhe bis zu dessen Unterquarte hinab, hinauf aber bis zu dessen Ober-

Digitized by Google

quarte wendet, sich also um den Grundton herum bewegt, plagalisch zu sein, aber sie wird, ihres kräftigen Ausdrucks wegen, auch zu den authentischen gezählt. So lehrt uns, daß es authentisch-jonische Melodieen gibt, die sich streng innerhalb einer Octave halten; andere, die zwar der ersten Octave vorherrschend angehören, daneben aber auch Töne einer zweiten Octave aufgenommen haben; wieder andere, die den authentischen Charakter haben, ohne durch ihre Noten die authentisch-jonische Tonart ganz bestimmt kenntlich zu machen.

Das Gebiet für die plagalisch-jonischen Melodieen wäre g—g oder g—g. Die Töne der erstern Reihe sind wegen ihrer Tiefe, die der letztern wegen ihrer Höhe für den Gemeindegesang nicht recht geeignet. Die Alten wählten darum für jonische Melodieen, die einen welchen, sanften, einen plagalischen Ausdruck haben sollten, das plagalische Gebiet der hypojonischen Tonart, also (für den Sopran) die Töne d e fis g a h c d. Plagalisch-hypojonische Melodieen sind: Nun ruhen alle Wälder; Christe du Lamm Gottes; Aus meines Herzens Grunde; In dulci jubilo u. a.

Die Melodie: Freu' dich sehr o meine Seele ꝛc. bewegt sich zwar in der 1. Strophe bis in's d hinab, gehört aber in der Folge mehr der Tonreihe g bis g an. Dieses letztern Umstandes wegen, und weil ihr Ausdruck, auf den man bei Bestimmung ihrer Tonart vorzugsweise gesehen, ein feierlicher und erhebender ist, rechnet man sie zu den authentisch-hypojonischen.

Sollen wir nun eine solche Melodie harmonisiren, so müssen wir vor allen Dingen — das wissen wir schon von unsern frühern derartigen Arbeiten her — die Modulation der Melodie belauschen und den Modulationsplan für unsere Arbeit feststellen. In weltlicher Musik wird fast immer zunächst in die Quinttonart ausgewichen. Die Alten hatten auf ihrer Quinte zwei Tonarten, die mixolydische und die hypojonische. Nach Mixolydisch weichen sie nicht, nach Hypojonisch nicht gern aus. Eben der Umstand, daß die weltliche Musik sich dieser letztern Modulation so häufig bedient, bewog sie, derselben den Eingang in kirchliche Musik so viel als möglich zu versperren. Wenn wir nach den in der neuern Musik geltenden Modulationsgesetzen die erste Strophe der plagalisch-jonischen Melodie: Ach Gott u. Herr ꝛc. nach G-dur oder in's Hypojonische führen; so hielten die Alten selbige in der jonischen

Digitized by Google

Tonart. Siehe 456ª und 456ᵇ. Daß man nun da, wo die Melodie selbst eine Modulation in die jonische Tonart auf der Quinte sehr merklich fordert, oder wo die Vermeidung derselben eine Einförmigkeit in den ganzen Modulationsplan bringen würde, ungescheut in die hypojonische Tonart übergehen kann, erscheint um so unbedenklicher, als die Alten selbst uns in Fällen dieser Art mit gutem Beispiele vorangehen. So läßt sich die erste Strophe des Chorales: Ein' feste Burg ꝛc. allerdings in der tonischen Tonart abschließen, da aber in der Folge noch mehrere Strophen auf dem tonischen Accorde ihren Abschluß machen müssen, so haben unsere besten Choralbücher (z. B. das Seb. Bach'sche, Fischer'sche, Schicht'sche, Hiller'sche u. a.) die erste Strophe in die Dominanttonart geführt. — Im Betreff der übrigen Tonarten setzt die jonische Tonart weiter keine Grenzen, als die in der Natur einer Choralmelodie selbst liegenden.

Wir besehen nun noch die Harmonisirung der Melodie: Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc., wie sie sich bei 457 findet. Es liegt der Bearbeitung bei a folgender Modulationsplan unter. Die 1. Strophe beginnt in C-jonisch, schwankt im 1. T. nach Hypojonisch hin, lenkt aber sogleich wieder in's Jonische ein. Die 2. Str. beginnt in C-jonisch, endet aber mit einem phrygischen Schlusse, also in Phrygisch. Man hätte auch diese Strophe mit dem A- und a-Acc. abschließen können, also mit dem Halbschlusse der dorischen Tonart, oder in Aeolisch. Siehe hinten IIª. Ein abermaliger Schluß auf C (s. hinten IIᵇ.) wäre nicht zu billigen. Die 3. Str. beginnt in C-jonisch, wendet sich vorübergehend in's Aeolische und schließt in Hypojonisch. Die 4. Str. beginnt mit der a-Harmonie. Es kann diese als tonische der dolischen Tonart, aber auch als 6. leitereigne Harmonie der jonischen Tonart aufgefaßt werden. U. s. w. — Die Bearbeitung bei 458 (aus dem Choralbuche von Nitsche entnommen) ist streng jonisch gehalten.

Vierter Abschnitt.

Die mixolydische Tonart.

In der mixolydischen Tonart ist neben der großen Terz h, die sie zu einer Durtonart macht, die kleine Septime f, durch die sie sich von den übrigen Durtonarten unterscheidet, charakteristischer Ton. Diesen letzteren Ton, sowie dessen Dreiklangsharmonie, läßt

Digitized by Google

die genannte Tonart gern und gewöhnlich bald hören. Die Hauptsepthärmonie von G und die D-moll-Harmonie, die beide den Ton f in sich haben, spielen neben der F-Harmonie in der Harmonisirung einer mixolydischen Melodie eine wichtige Rolle.

Wir sehen nun, in welche Tonarten eine mixolydische Melodie ausweichen kann. Durch den Hauptseptaccord auf ihrer ersten Stufe geht die mixolydische Tonart ebenso leicht als gern in ihre Muttertonart, in's Jonische hinab. Die jonische Tonart hat keine Harmonie, die sie ebenso in's Mixolydische hinauf ziehen könnte. Wie nun dem C-jonisch das Jonische im genus molle (unser F-dur) und das Hypojonische (unser G-dur) nahe liegen; so weicht auch G-mixolydisch gern in diese beiden Tonarten aus. Unserm G-dur liegt die Modulation nach F-dur weit ferner. Außerdem modulirt eine mixolydische Melodie auch nach Aeolisch, vorzugsweise gern aber in's Dorische. Wie in der weltlichen Musik die Modulation in die Dominante einen erhebenden, erregenden Eindruck macht, so bewirkt die Modulation aus dem Mixolydischen in's Dorische ebenfalls eine feierliche Hebung. Hat sich eine Choralmelodie aus dem Mixolydischen in's Hypojonische begeben, dann modulirt sie wohl auch einmal — es geschieht dieß aber sehr selten — nach D-dur, nach Jonisch der gr. Obersecunde. (Man denke an den Choral: Gelobet seist du ꝛc.) Von Mixolydisch aus nimmt sich die Modulation nach D-jonisch nicht gut aus. — So hat denn, wie aus dem Gesagten hervorgeht, die mixolydische Tonart in Bezug auf Modulation einen weiten Spielraum, und es kann bei Harmonisirung einer mixolydischen Melodie meist ein sehr interessanter Modulationsplan verfolgt werden. — Wir führen uns nun noch einige Beispiele vor. —

Die schon vor der Reformation bekannte Choralmelodie: Gelobet seist du Jesus Christ ꝛc. ist, wie wir bald erkennen, eine mixolydische. Die Harmonisirung bei 459 beginnt mit dem G-Accorde, also mit der tonischen Harmonie der mixolydischen Tonart. Die 2. Harmonie ist C-dur (bei I^a u. I^ta besser E-moll), die 3. Harmonie ist C-dur. Jetzt folgt F-dur, die charakteristische Harmonie der mixolydischen Tonart. Nun sind wir schon und bleiben auch die Strophe hindurch im Jonischen. Beobachten wir, die 1. Str. aus 459 spielend, genau unser Gefühl, so nehmen wir bei uns deutlich wahr, wie uns gleichsam eine unsichtbare Gewalt aus dem Mixolydischen in's Jonische hinabzieht, und es ist uns, als

Digitized by Google

betraten wir mit dem Eintritt der jonischen Harmonie erst recht sichern, festen Grund und Boden. Bei 459 Ia wird künstlich die Modulation in's Jonische im 2. Takte vermieden, doch streift auch diese Bearbeitung noch sehr merklich an das Mixolydische an. Seb. Bach wendet die 1. Strophe unseres Chorales in der Bearbeitung, aus der Ia entnommen, hinten nach A-dolisch. — Die 2. Strophe in 459 modulirt nach G-dur, also in die hypojonische Tonart. Die 3. Str., in C-jonisch beginnend, führt über G-dur nach D-dur; die 4. Str. aus D- nach G-jonisch, worauf die letzte Strophe mit einem mixolydischen Schlusse folgt. — Wenn es irgend ein mixolydischer Choral verträgt, in die Durtonart seines Grundtones reducirt zu werden, so ist es der besprochene. Seb. Bach hat ihn, neben einer schönen mixolydischen Bearbeitung, auch in G-dur ausgesetzt. Beisp. 459 Iaa zeigt die erste Strophe aus dieser Bearbeitung. Beisp. 460 zeigt den mixolydischen Choral: Warum sollt' ich mich denn grämen. Die 1. Strophe ist, ihre Tonart vom Standpunkte der neuern Musik aus beurtheilt, in C-dur harmonisirt; die Alten sagten: in C-jonisch. So nahe stehen sich die mixolydische und jonische Tonart, daß man eine mixolydische Melodie mit jonischer Harmonisirung anheben kann. — Die 2. Str. modulirt nach A-äolisch; die 3. u. 4. Str. gehören der hypojonischen Tonart an; die 5. Str. wendet sich aus dem Hypojonischen in's Dorische. Diese sehr erhebend wirkende Modulation wird vermittelt durch den in der mixolydischen Tonart charakteristischen F-Accord. Der Schluß des Chorales ist hypojonisch, also ein G-dur-Schluß. Wir sehen auch hier große Mannigfaltigkeit in der Modulation, bemerken aber auch, daß die Modulationsordnung von der unsern wesentlich abweicht. Wir setzen uns z. B. erst in der Haupttonart fest und geben unsern Tonstücken in dieser ein befriedigendes Ende. 460 beginnt in C-jonisch und endet nicht in Mixolydisch, sondern in Hypojonisch.

Beisp. 461 zeigt die Melodie: Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist ꝛc. mit einer streng mixolydischen Harmonisirung von Seb. Bach. Auch hier kommt die in der mixolydischen Tonart so wirksame und beliebte Modulation in's Dorische vor. Siehe die 3. Str. Hiller, der diese Melodie reducirt (in G-dur dargestellt) hat, wendet diese Strophe nach D-dur, was sich aber hart und befremdend ausnimmt. Auch hat der Choral selbst, besonders in der 1. Str., durch die Reduction an Kraft verloren.

Digitized by Google

Die mixolydischen Choräle wurden meist in G gesetzt, doch findet man deren auch im genus molle. Siehe ein Beispiel bei 462. Der Vorzeichnung und der ersten Strophe nach ist die Tonart dieses Chorales F-dur. Der Schluß zeigt aber deutlich, daß wir eine mixolydische Melodie im genus molle vor uns haben.

Alle Melodieen der mixolydischen Tonart haben einen (mäßig) feierlichen, erhebenden Ausdruck. Mortimer bestimmt den Charakter dieser Tonart durch die Worte ernsthaft, erhaben, majestätisch.

Bemerk. f. d. Unterr. Man lasse den Sch. die gegebenen mixolydischen Choräle einspielen, die unausgesetzten auch aussetzen. Ist der Lehrer im Besitz des bekannten P. Mortimer'schen Werkes, so kann er daraus dem Sch. noch andere Beispiele zur Bearbeitung vorlegen.

Fünfter Abschnitt.

Die dorische Tonart.

Die dorische Tonart ist von den alten Kirchentönen die erste Molltonart, auf die uns der Quintenzirkel führt. Wir kennen bereits ihre Leiter, wissen auch, daß sie neben c auch cis, neben h sogar auch b gebraucht. Der Ton b gibt ihr die kleine Sexte, die sich auch bei den beiden übrigen Molltonarten, der äolischen und phrygischen, findet; ja es stellt dieser Ton die äolische Reihe, wie uns schon bekannt, auf d (im genus molle) dar. —

Die wichtigste Ausweichung von den in dorischen Tonstücken gebräuchlichen ist die in die Quinte, noch A-äolisch. Durch Einführung des b wird das Aeolische auf d gesetzt, also im genus molle dargestellt. Weiter weicht die dorische Tonart sehr gern nach Mixolydisch, auch nach Hypojonisch aus; ferner nach C-jonisch, nach F-lydisch und nach F-dur (F-jonisch im genus molle). Phrygische Schlüsse und Ausweichungen kommen in Dorisch, als dieser Tonart zu fern liegend, nicht vor. So sehen wir denn, daß auch die dorische Tonart ein weites Feld für die Modulation hat. Ueberblicken wir es noch einmal, so finden wir, daß sie sich eigentlich nur noch mit einer Molltonart, dagegen mit drei (oder auch fünf) Durtonarten verbindet. Man fühlt ihr auch bald einen starken Zug nach Dur hin ab. Durch die Verbindung mit Durtonarten gewinnt sie an Kraft und Ernst. Ihre Kirchenmelodieen beseelt alle ein

Digitized by Google

hehrer Geist, etwas tief Andächtiges, zum Theil schauerlich Ergreifendes. — Wir besehen nun Beispiele.

Beisp. 463a, aus dem Choralbuche der Brüdergemeine entnommen, zeigt den Choral: Erschienen ist der herrliche Tag. Wir finden hier folgenden Modulationsplan. Die 1. Strophe fängt dorisch an, geht vom 2. T. an in's Hypojonische; die 2. Str. beginnt hypojonisch, geht in's Dorische und schließt in A-äolisch; die 3. Str. beginnt in Jonisch, wendet sich nach F-jonisch und endet in C-jonisch; die 4. Str. ist F-dur (jonisch im g. m.); die letzte Strophe ist dorisch. — In der Kittel'schen Bearbeitung (s. 463b) wendet sich die 1. Str. aus dem Dorischen nach C-jonisch und schließt in Hypojonisch; die 2. Str. beginnt in Hypojonisch, wendet sich nach Dorisch, dann nach Aeolisch; die 3. Str. beginnt dorisch, betritt das Gebiet der mixolydischen Tonart und wendet sich nach C-jonisch. Wir würden in dieser Str. vom 2. Acc. an Alles als der C-dur-Tonart angehörig ansehen. Die 4. Str. beginnt jonisch, berührt das dorische und mixolydische Tonartgebiet und schließt in F-jonisch. Die letzte Strophe ist dorisch. — Man besehe nun den herrlichen dorischen Gesang bei 464. Man achte hier unter Anderm auch auf den streng dorischen Schluß mit der harten Subdominantharmonie. —

Manche ursprünglich dorische Melodieen haben mit der Zeit verschiedene Veränderungen erfahren, sind unserm Moll durch Einführung des b u. cis, wo nicht gleich gemacht, doch wenigstens sehr nahe gebracht worden. „Die merkwürdigste Verfälschung hat" — so lesen wir in dem Werke: Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, von P. Mortimer — „die dorische Melodie: Ach Gott und Herr ꝛc. erlitten." Diese Melodie war ursprünglich so, wie sie Beisp. 465 zeigt, gehörte also der dorischen Tonart an. Später wurde sie, man weiß nicht wie, in's Jonische übertragen. Nun stimmt aber ihr Ausdruck nicht mehr mit dem Inhalte des Originalliedes überein, wie jeder leicht fühlen wird. Fischer hat sich sichtbar bemüht, durch seine Harmonisirung den verloren gegangenen Charakter der Melodie möglichst wieder herbeizuführen. Ganz konnte er das natürlich nicht erreichen. Man spiele nun Beisp. 465, achte auf den Ausdruck, und man wird finden, daß dieser ganz mit dem jenes herrlichen und ernsten Bußgesanges übereinstimmt.

Bemerk f. d. Unterr. Auch für die dorische Tonart, wie für jede folgende, gibt das Werk von Mortimer viele Beispiele. Man lasse daraus noch mehrere vierstimmig bearbeiten und spielen.

Digitized by Google

Sechster Abschnitt.

Die äolische Tonart.

Der Quintenzirkel führt uns nach der dorischen auf die äolische Tonart. In dieser Molltonart ist neben c, der Mollterz, f, die kleine Sexte, charakteristischer Ton. Von Hause aus hat sie, wie die mixolydische und dorische Tonart, die kl. Septime, nimmt aber, wie jene, auch die große an und erhält dadurch einen Dominantacc.

Für die Modulation innerhalb eines äolischen Tonstückes haben wir keinen so weiten Spielraum, als in der dorischen Tonart. Sie geht selten in die Tonart der Quinte, nämlich nach Phrygisch, nie nach E-moll; so vermeidet sie auch d-moll. In beide letztgenannte Tonarten moduliren wir in der neuern Musik gewöhnlich. D-dur läge der äolischen Tonart natürlich noch ferner. Da die dorische Tonart das cis liebt und dieß in Abschlüssen, die vollkommen befriedigen sollen, nicht gut vermeiden kann, so unterläßt die äolische Tonart, weil jenes cis einen ihrer wesentlichen Töne verdrängen würde, auch die Ausweichung in's Dorische. Das Gebiet der Tonart aber, die die Mutter aller Kirchentöne ist, verschmäht sie nicht; es scheint, als wenn sie sich, von Natur zur Klage und Schwermuth geneigt, an der Kraft jener aufrichten, an deren fröhlicherm Charakter erfrischen wolle. Da sich nämlich äolische Tonstücke größtentheils auf das Gebiet ihrer Molltonart beschränken, so ist eben deßhalb fast allen ein trüber, schwermüthiger Charakter und Ausdruck eigen; doch kann diese Tonart auch lieblich und anmuthig sein. — Wir können nicht unterlassen, hier noch folgende Bemerkung zu machen. Bekanntlich vermeidet die jonische Tonart die Ausweichung in's Mixolydische. Die letztere Tonart wird gleichsam von der ersten getragen, und es kann sich das kräftige und freie Jonische nicht in einer Tonart wohlbefinden, die ihre unfeste Stellung so deutlich kund gibt. Das Mixolydische dagegen fühlt sich von Hause aus zu keiner so hingezogen, als zu der jonischen, der sie ihr ganzes Dasein verdankt. Ein ähnliches Verhältniß findet zwischen der äolischen und dorischen Tonart Statt. Die äolische Tonart vermeidet die Ausweichung in's Dorische, da doch die dorische so gern nach Aeolisch moduliert. Es scheint also, als erkenne die dorische Tonart die äolische auch als ihre Muttertonart an. Daher stellten wir sie auch oben einige Mal an die Spitze der Moll-

Digitized by Google

tonleitern. Wir dürfen wohl das Dorische als ein sich auf d kräftiger gestaltetes Aeolische ansehen, als eine Molltonart, die, gleichsam zwischen Moll und Dur stehend, mit Dur stark sympathisirt. Wir besehen nun Beispiele.

Beisp. 262 zeigt die tiefempfundene, schöne äolische Melodie: O Traurigkeit ꝛc., aber in g dargestellt, mit der Vorzeichnung h es. Die erste, zweite und vierte Strophe schließen mit einem Halbschlusse auf der Dominante. Diesen Halbschluß, den unsere Tonart auf ihrem eignen Gebiete besitzt, und der in sich Festigkeit und Kraft athmet, die der äolischen Tonart eben darum besonders angenehm zu sein scheint, weil sie sich auf ihrem Gebiete erzeugt, liebt sie sehr. Die dritte Strophe schließt in B-jonisch. Wäre der Choral in Aeolisch gesetzt, so fänden wir hier C-jonisch. Die letzte Str. schließt äolisch ab; sie bedient sich in der Harmonie des fis (in A-äolisch würde es gis sein), um einen recht befriedigenden Abschluß zu machen. — Siehe auch die schöne plagalisch-äolische Melodie: Nun sich der Tag geendet hat ꝛc. und ihre Harmonisirung bei 261. Auch hier schließen drei Strophen mit dem Halbschlusse der äolischen Tonart. — Beisp. 466 zeigt uns, daß in einer äolischen Melodie auch nach Phrygisch ausgewichen werden kann; die 2. Strophe des 1. Theils endet phrygisch. Die 1. Strophe des 2. Theils ist wieder äolisch, mit einem Halbschluß auf E. U. s. w.

(Der Sch. möge um die äolischen Melodieen ꝛc.: Nun kommt der Heiden Heiland; Auf meinen lieben Gott; Wer nur den lieben Gott läßt walten u. a. bearbeiten.)

Siebenter Abschnitt.

Die phrygische Tonart.

Die phrygische Tonart, die dritte und letzte der Molltonarten des alten Tonartsystems, hat ihren Sitz ursprünglich auf e, doch wird sie auch auf d, f, g u. a dargestellt. Ihre charakteristischen Töne sind, wie uns bekannt, f u. c, die kleine Secunde und die kleine Sexte. Sie hat, wie die äolische und dorische Tonart, die kleine Septime, nimmt aber nicht leicht die große an, wie jene thun, und wo sie sie ja annimmt (siehe den vorletzten Takt der Graun'schen Bearbeitung des Chorales: O Haupt voll Blut ꝛc. bei 264) könnte eben so gut die kleine stehen. Die große Septime verweichlicht gewissermaßen eine Melodie. Wenn sie z. B. f e dis e

Digitized by Google

singt, so sind da eine Menge kleiner Secundenschritte auf einem kleinen Raume zusammengedrängt. Wenn uns übrigens in den Tonarten von Mixolydisch bis Aeolisch die aufgenommene große Septime einen Dominantaccord verschaffte, so geschieht das in Phrygisch durch die gr. Septime allein noch nicht; wir müßten hier auch noch die gr. Secunde einführen, wodurch aber der charakteristische Ton f verdrängt würde. Die phrygische Tonart verzichtet darum lieber ganz auf den Dominantenschluß und leidet ihren Abschluß mit der d- oder a-Harmonie ein. Da sie von der Dominante her nichts für einen festen Schluß empfängt, so nimmt ihre tonische Harmonie die erhöhte Terz an, wodurch diese innerlich an Kraft und Festigkeit gewinnt und damit allerdings an Schlußkraft. Man spiele nochmals 455a,b,c.

Die phrygische Tonart hat keine Tonart auf ihrer Quinte, in die sie ausweichen könnte. Sie blickt darum unter sich, und findet da (auf der Unterquinte) die ihr sehr verwandte äolische Tonart; dahin geht sie nun auch sehr gern. Ja sie modulirt auch in's Dorische und sonach in beide Molltonarten. Wenn so die phrygische Tonart nach der einen Seite hin reich an Mitteln ist, Trübes, Klagendes, Schwermüthiges darzustellen, so bedarf sie natürlich eines kräftigen Gegengewichts. Dieß findet sie in der jonischen Tonart, wohin sie vorzugsweise auch gern modulirt, und in der hypojonischen. Wir sehen nun schon, daß phrygische Melodieen klagend, düster und trübe, aber auch erhebend und feierlich sein können, je nachdem sie sich in den trüben Molltonarten, oder in dem heitern und kräftigen Jonisch und Hypojonisch bewegen. Sehr interessant schildert v. Winterfeld*) den Charakter unserer Tonart. Es wird unsern Lesern nicht unlieb sein, wenn wir nicht nur diese Schilderung, sondern auch die über die dorische und äolische hier folgen lassen. „Auf dem Grundtone der der mixolydischen nächst verwandten Tonart, der dorischen, ruht nicht der harte, helle Dreiklang mehr, sondern der trübere, weiche; aber tröstend, erheiternd, ermuthigend klingt durch die Tonreihe ein Glied jenes hellen Zusammenklanges wieder, der dem früheren Kirchentone eigene, die mixolydische große Terz, nunmehr zur großen dorischen

*) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter ꝛc. Dargestellt von C. v. Winterfeld. Ein auch für das Studium der alten Tonarten sehr wichtiges und interessantes Werk. Es wird Seminarmusiklehrern zum Studium angelegentlich empfohlen.

Digitized by Google

Sexte geworden, und leiht ihr das Gepräge frommen, ruhigen, heiligen Ernstes; daher auch in dieser Tonart die meisten heiligen Gesänge geschaffen worden. Von nun an strebt, jenem Naturgesetze zufolge, jeder Grundton aufwärts, eine neue Reihe zu bilden; dem Ursprunge eines jeden erscheint der Blick wieder zugewendet. Der äolischen, als der nächsten auf diesem Wege erstrebten Reihe, leuchtet schon nicht ferner eine heitere Erinnerung an ihre Vorgängerin; an derselben Stelle, wo in jener der klare Geist der ihrigen ahnend wiederklang, tönt in ihr dasjenige an, wodurch jene getrübt wurde, die kleine dorische Terz, nunmehr zur kleinen äolischen Sexte umgewandelt. Ein Schatten tiefer Wehmuth legt sich hin über sie, und ein noch tieferes Dunkel verhüllt die phrygische, der eine andere Tonreihe aus sich zu erzeugen nicht mehr gestattet, nur ein trüber Rückblick auf ihre Vorgängerin vergönnt ist, die überall tiefe Bedürftigkeit, Zerknirschung allein auszusprechen scheint. Aber neu belebend, erfrischend, erhellend tritt nun der Grundton jener ersten Tonreihe, der jonischen, hinein zwischen ihren und den Grundton ihrer Vorgängerin; in neuer, tieferer Bedeutung erklingt der weiche Dreiklang, das innige Verhältniß dieser drei Kirchentöne bezeichnend. Mit dem hellen, heiteren Jonischen darf das trübe Phrygische unmittelbar verschmelzen; der tiefsten heiligen Zerknirschung steht himmlischer Trost auch am nächsten; je tiefer der Mensch seine Sünde, je inniger fühlt er die Seligkeit seiner Erlösung. Darum erklangen in diesem Tone seit den ersten Zeiten der Kirche nicht allein Bußpsalmen, sondern auch feierliche Lobgesänge; in der lutherischen Kirche neben dem: Erbarm' dich mein, o Herre Gott — auch das: Herr Gott dich loben wir; und wie in jonischen Klängen die frohe Kunde von der Geburt des Erlösers, das freudige Lied der Hirten, in dem mixolydischen „Gelobet seist du Jesus Christ" das in eine reine, helle Freude ausströmende Gefühl der endlich gestillten langen Sehnsucht ertönte, so durfte in dem phrygischen „Christum wir sollen loben schon" auch das Bewußtsein laut werden, so großes Heil sei eben nur um der Sünder willen gekommen." —

„Es ist unterhaltend zu bemerken", sagt P. Mortimer, „wie die drei Tonarten D-dorisch, A-äolisch und E-phrygisch sich gegen einander verhalten. D-dorisch geht nie zu E-phrygisch, A-äolisch nie zu D-dorisch, D dorisch nur zu A-äolisch, A-äolisch

Digitized by Google

nur zu E-phrygisch, und E-phrygisch gern zu allen beiden.“ — Wir betrachten nun Beispiele.

Beisp. 467 zeigt die phrygische Melodie: Aus tiefer Noth schrei' ich ꝛc., bei a von Schicht gesetzt, bei b aus dem Choralbuche der Brüdergemeine. Die Bearbeitung bei a beginnt die 1. Str. — nach unserer Anschauungsweise zu reden — in e-moll. Diese Harmonisirung ist der phrygischen Tonart ganz und gar nicht entgegen; doch hätte diese Strophe auch mit der E-dur-Harmonie beginnen können, wie in der Bearbeitung bei 467b geschehen, und Schicht bei der Wiederholung der 1. Str. auch thut. Die 5. Str. ist äolisch; die 6. Str. ist anfänglich jonisch, schließt aber hypojonisch u. s. f. In 467b ist die vorletzte Strophe ganz hypojonisch. — Wir schlagen uns Beispiel 263 u. 264 auf. Hier finden wir die phrygische Melodie: O Haupt voll Blut ꝛc., in G-phrygisch gesetzt. 263 beginnt äolisch (denkt man sich die Melodie in E-phrygisch, so bekäme da der Ton e die a-Harmonie), endet aber phrygisch; die 2. Str. wendet sich aus G-phrygisch nach C-äolisch; die 3. Str. beginnt in B-jonisch und schließt in Es-jonisch (B-jonisch wäre, stünde der Choral in E-phrygisch, hypojonisch); die 4. Str. fängt in Es-jonisch an und endet in C-äolisch; die 5. Str. beginnt in C-äolisch und schließt in B-jonisch; die 6. Str. beginnt in Es-jonisch und endet in G-phrygisch. Man fühlt bald, wie diese Melodie an Kraft und Feierlichkeit durch die jonische Tonart gewinnt. Graun (siehe 264) beginnt seine Harmonisirung in Es-jonisch. Hiernach würde der Choral, in E-phrygisch gesetzt, in C-jonisch anfangen. (Man verfolge den Modulationsplan der Graun'schen Bearbeitung weiter). Diese Bearbeitung schließt eigentlich auch, da der Choral mit der dritten Note des 17. Taktes zu Ende geht, in Es-jonisch. Graun bringt aber, obgleich jener Schluß in Jonisch der phrygischen Tonart nicht entgegen ist, einen ächt phrygischen Schluß nach. Seb. Bach hat diesen Choral mehrfach bearbeitet, unter Anderm in E-phrygisch, Fis-phrygisch, A-phrygisch ꝛc. In einigen Bearbeitungen beginnt und endet er ihn in jonischer Tonart. — Merkwürdig ist das Beisp. 468. Wie der Choral: Christum wir sollen loben schon ꝛc. hier steht, gehört er der dorischen Tonart an. Er endet in dieser mit einem Halbschlusse. So hat ihn auch Schicht gesetzt, nur eine Secunde höher, also in E-dorisch. Nun wurde aber oben in dem Citat aus dem von Winterfeld'schen Werke: Gabrieli ꝛc. dieser Choral als ein

Digitized by Google

herrlicher phrygiſcher geprieſen. Gehört er denn der phrygiſchen Tonart an? — Man harmoniſirte ſonſt die letzte Strophe auch mit einem phrygiſchen Schluſſe, ſo, wie hinten bei a zu ſehen. Nach dieſem Schluſſe gehört unſer Choral allerdings der phrygiſchen Tonart an. Daß der Choral in anderer Tonart beginnt, widerſpricht dem nicht; denn dergleichen vertrug das alte Tonartſyſtem, wie wir ſchon bei der mixolydiſchen Tonart und bei dem Chorale: O Haupt ꝛc. auch bei der phrygiſchen geſehen haben. Ueberblicken wir nun den Choral bei 468, ſo finden wir alle Tonarten, in die die phrygiſche ausweicht. Die 1. Str. iſt doriſch und endet mit einem Halbſchluſſe; die 2. Str. iſt jouiſch; die dritte wendet ſich bald nach A-äoliſch; die letzte beginnt in Doriſch und endet — nach dem Schluſſe bei a — phrygiſch. —

Wie eine Melodie durch eine verfehlte harmoniſche Begleitung entſtellt werden kann, das zeigt Beiſp. 469. Hier iſt die phrygiſche Melodie: Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc. mit zwei Bäſſen verſehen worden; nach dem unterſten iſt die Behandlung ächt phrygiſch, nach dem obern aber G-dur. Mortimer, aus deſſen Werke dieß Beiſpiel entnommen, eifert bei dieſer Gelegenheit ſehr gegen das Reducirweſen. Uns ſoll es die Lehre geben, bei Choralbearbeitungen recht ſorgfältig zu prüfen, welchen Tonarten die betreffende Melodie angehören will. Denn wenn wir auch nicht leicht ſo einen groben Fehlgriff thun, wie Beiſp. 469 einen zeigt, ſo muß uns doch ſehr daran liegen, auch im Kleinen vor derartigen Verſtößen bewahrt zu bleiben. Es kann daher nicht genug empfohlen werden, bei Meiſtern des Tonſatzes den Choralſatz zu ſtudiren. Zu dem Ende rathen wir dem Schüler, eine zu bearbeitende Melodie allerdings erſt ſelbſt zu betrachten, den Modulationsplan ſelbſtändig zu entwerfen, darnach vierſtimmig auszuſetzen; nun aber Bearbeitungen von Seb. Bach, Kittel, Umbreit, Fiſcher, Schicht, Hiller, Rink, Marx, Nitzſche, Hentzſchel u. a. durchzugehen und mit der eignen zu vergleichen. Er wird ſo bald auf einen anders angelegten Modulationsplan, bald auf kräftigere oder weichere Harmonieſchritte, bald auf beſſere Stimmenführung u. dergl. ſtoßen und hierdurch veranlaßt werden, Manches in der eignen Arbeit zu verbeſſern. Dieſes möge er beſonders bei ſolchen Melodieen thun, die den alten Tonarten angehören.

Digitized by Google

Achter Abschnitt.

Die lydische Tonart.

Die Tonarten des alten Systems: C, G, D, A u. E bilden eine geschlossene Reihe. Nach E käme H, welcher Ton aber aus bekannten Gründen keine Tonart erzeugen konnte; nach H endlich, freilich auf dessen kleiner Quinte, F. So steht denn F, wenn wir es auf dem Quintenwege aufsuchen, dem C am fernsten. Andererseits aber führt uns der erste Quintenschritt, von C weg unterwärts gethan, sogleich nach F. Thun wir aber von F weg noch einen Quintenschritt nach unten, so treffen wir wieder auf H. Also steht F, wie oben ganz vereinzelt, so hier wenigstens nach der einen Seite hin abgeschnitten da.

Der charakteristische Ton der lydischen Tonart ist neben a besonders h. Durch letztern Ton allein unterscheidet sie sich von C-jonisch; gibt sie diesen Ton auf, so hat sie aufgehört lydisch zu sein, und Jonisch im Genus molle ist an ihre Stelle getreten. So ist sie gewissermaßen, wenn sie ihr Eigenthümliches bewahren will, gezwungen, an dem Tone h eisern fest zu halten. Und doch ist es grade dieser Ton, der eine Verstimmung in die ganze Tonart bringt. Erstens wird schon ihre Scala durch ihn holpricht, dann gibt er ihr auch einen sehr trüben Unterdominantenaccord, der mit ihrer tonischen Harmonie eine herbe Harmonieverbindung gibt. Man spiele die Cadenz: F–h–F. —

Fragen wir nun noch nach der Modulation, so ist ihr zunächst eine Ausweichung in die Unterdominante unmöglich; denn hier findet sie keine Tonart. Die phrygische Tonart findet zwar über sich auch keine Tonart, aber dafür eröffnen ihr nicht nur ihre Schwestertonarten (Aeolisch u. Dorisch) ihr Gebiet, sie kann auch nach Jonisch u. Hypojonisch ausweichen. Die lydische Tonart findet in ihrer Schwestertonart auf der Quinte eine fast mit ihr gleich construirte. C-jonisch hat eben nur die Quarte anders, um die sie aber die lydische Tonart fast beneidet. Wäre ihr die kleine Quarte geworden, so hätte die jonische Tonart keinen Vorzug vor ihr. In's Mixolydische kann sie, aus Gründen, die wir bald finden, auch nicht übergehen. „Arm an harmonischen Beziehungen, melodisch herbe" — sagt Hr. v. Winterfeld — „zeigt sich uns das Lydische, seine frühe Ausschließung aus dem Kreise der übrigen Ton-

Digitized by Google

arten (demnach) hinlänglich gerechtfertigt, und die von Alters her oft wiederholte Klage, daß es außer Gebrauch gekommen sei, aus mißverstandener Anhänglichkeit an einen nie in das Leben wirklich eingetretenen Lehrsatz hervorgegangen." — Lydische Choräle sind, außer in alten Sammlungen, kaum mehr anzutreffen. Da es uns nur darum zu thun war, so viel aus der Theorie der alten Tonarten zu entwickeln, als zu wissen nöthig ist, um eine gegebene, dem alten System angehörige Melodie kunstgerecht harmonisiren zu können, lydische Melodieen aber schon längst ganz außer Gebrauch gekommen sind, so können wir unsern Unterricht über die in Rede stehende Tonart hier abschließen.

Schlußbetrachtung.

Die Betrachtung der Beispiele alter Choralkunst hat uns ohne Zweifel erkennen lassen, daß in den alten Tonarten ein besonderer Geist weht, daß so ein Etwas in ihnen ist, das ihnen einen hochgeistigen Charakter verleiht. Worin liegt wohl dieses Etwas? — Zunächst ohnstreitig in den Grundlagen jenes Tonartsystemes selbst. Es bietet uns, wie wir gesehen haben, dreierlei Dur-, dreierlei Molltonleitern dar, während die neuere Musik nur eine Dur u. Molltonleiter kennt. Jede jener Dur-, wie jede jener Molltonarten hat ihren eigenthümlichen Ausdruck, was natürlich für die Mischung der Tonarten von großer Bedeutung ist. Das führt uns aber auf einen zweiten wichtigen Gegenstand, auf die Modulation des alten Systems. Die Natur dieses Systems, das in seinen Leitern schon eine enge Verwandtschaft der Tonarten untereinander erblicken läßt, gestatten meist einen ausgedehnten Modulationskreis. Hier können wir z. B. von Phrygisch in das zwei Quarten entfernte Dorisch gehen, ohne uns der Haupttonart entfremdet zu haben; von unserm E-moll aus würde eine Modulation nach D-moll eine ganz andere Wirkung hervorbringen. — Die phrygische Tonart kann in Aeolisch-, in Jonisch, ja gar in Dorisch (s. 468) beginnen; die mixolydische in C-jonisch ꝛc. In der neuern Musik ist das anders; hier wird, besonders bei so kurzen Tonstücken, wie ein Choral ist, die Haupttonart insbesondere zu Anfang und zu Ende als herrschende behandelt. — Nimmt man nun noch hinzu, daß sich die alten Tonarten mit Hülfe einiger Obertastentöne neue Schlüsse und versetzte Tonarten verschaffen, daß

Digitized by Google

sie z. B. sehr leicht aus Mixolydisch in Hypojonisch u. s. f. übergehen konnten, ohne selbst den Grundton aufgeben zu müssen u. a. m.; so begreift man, wie sich jenes Tonartsystem so fruchtbar erweisen konnte. Das aber eben, wir meinen die Fruchtbarkeit für Choralmusik und choralmäßige Kirchenmusik, gibt den alten Tonarten einen entschiedenen Vorzug vor dem neuen Systeme. Sollte ein heutiger Componist in unsern zwei Tonarten zu einer Versart 44 Choralmelodieen setzen, es würde ihm dieß in der That nicht so leicht werden. Daß dieß nach dem alten Systeme einem Heinrich Schütz, der zu der Versart*): „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" wirklich 44 Melodieen setzte, eher und mit besserm Erfolg möglich war, begreifen wir bald, wenn wir nach dem oben Gesagten bedenken, welche Mittel ihm zu Gebote standen. Von jenen 44 Melodieen setzte er 5 dorisch, 5 hypodorisch, 2 phrygisch, 6 mixolydisch, 5 hypomixolydisch, 11 äolisch, 7 jonisch und 3 hypojonisch. — Es verdient aber noch besonders hervorgehoben zu werden, daß sich das alte Tonartsystem eben nur in der Choralmusik und in choralmäßiger Kirchenmusik so fruchtbar erwiesen hat und erweisen konnte. Im Chorale geht Alles in langen Tönen einher; hier kann die Bedeutung jedes Schrittes, das, was von Kraft oder Zartheit ihm inwohnt, gleichsam ganz ausempfunden werden; ebenso die Wirkung jedes Harmonieschrittes. Man achte diesen eben erwähnten Umstand, das ruhige Einherziehen in Melodie und Harmonie, nicht für unwichtig. Die Geschichte lehrt, daß die Entwickelung der figurirten Musik vorzugsweise das alte System zurückgedrängt hat. Die Ausbildung des Contrapunktes und der Figuralmusik, wo neue Accorde, Umkehrungen, alle Arten von Nebennoten u. s. f. reichlich in Anwendung kamen, zeigte sich bald den charakteristischen Tönen mehrerer Tonarten des alten Systems feindlich. Da verlor die mixolydische Tonart ihr f, nahm für immer fis an und wurde G-dur; die lydische Tonart gab ihr ohnehin etwas störriges h auf, nahm b an und gestaltete sich zu F-dur; die äolische Tonart ließ g fahren, nahm gis als wesentlichen Ton an und erhob sich zur Normalmolltonleiter, der sich die dorische, durch Annahme der Töne b u. cis, die phrygische durch fis u. dis gleich zu bilden suchten. Man sieht, wie der Uebergang vom alten zum neuen Systeme so nahe lag, und haben wir das Wesen der neuern

*) Siehe P. Mortimer „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation" p. 101.

Digitized by Google

Musik einigermaßen richtig erkannt, dann ist uns klar, daß dieser Wechsel mit Nothwendigkeit erfolgen mußte. Nur auf Grund unseres Tonartsystemes konnte sich die Musik zu der unermeßlichen Höhe ihrer Ausbildung erheben, auf der wir sie jetzt sehen. Wir beschließen nun gegenwärtige Abhandlung mit folgenden trefflichen Worten des Hrn. v. Winterfeld: „Unser fein ausgebildetes, gelenkes, geschmeidiges Tonsystem, das alle anscheinende Härte und Unebenheit in jeder Tonart ausgeglichen, aber auch ihre Eigenthümlichkeit verwischt hat, gibt einem schwankenden, reizbaren, in grundlose Tiefe sich versenkenden Gefühle so leicht sich hin, das mit ihm in das Unbestimmte immer mehr sich verliert und verflüchtigt. Nicht, daß uns leid sein sollte ein solches System, und mit ihm freie, allseitige Beweglichkeit gefunden zu haben; aber wir sollen nicht aufgeben, was wir damit nicht anders einbüßen, als wenn wir in frevelnder Selbstgenügsamkeit es wegwerfen, die Anschauung der alten Meister von der Tonwelt. Gern sollen wir an den Werken, die aus ihr hervorgegangen, als an den Erzeugnissen eines edlen Geistes uns erfrischen, und bevor sie ihr inneres Leben uns völlig aufgeschlossen, sie in Demuth hochhalten, als solche, die einst ein Geschlecht kräftiger, geistreicher Menschen erhoben und erfreut haben, die an dem eifrigen, sinnigen Forscher, dem hingegebenen, thätig aufnehmenden Hörer unserer Zeit dereinst gewißlich ihre Kraft wiederum bewähren werden.“ —

Digitized by Google

Zweiter Anhang

zum ersten Buche.

Kurzer Unterricht über die wichtigsten musikalischen Instrumente und Einiges aus der Instrumentationslehre.

Vorbemerkung.

Viele der Zöglinge unserer Seminarien kommen später in den Fall, eine Kirchenmusik aufführen zu müssen, werden auch wohl bei vorkommenden Fällen aufgefordert, einen Choral für Blasinstrumente zu setzen ꝛc. Kenntniß der wichtigsten musikalischen Instrumente, so wie einige Uebung im Instrumentalsatze, beides ist dem künftigen Cantor und Organisten fast unentbehrlich. —

Erster Abschnitt.

Das Wichtigste aus der Instrumentenlehre.

Einleitung.

Die Töne der Musik werden immer mittelst eines Körpers, und zwar entweder durch die Menschenstimme, oder durch andere künstliche Werkzeuge (Instrumente), nach ihrer Bestimmung Ton- oder Musik-, auch — wiewohl streng genommen weniger richtig — musikalische*) Instrumente genannt, hervorgebracht. Die Menschenstimme bildet mit den aus gewissen Stoffen künstlich bereiteten Tonwerkzeugen einen so entschiedenen Gegensatz, daß man Alles, was für sie geschrieben, mit einem besondern Namen bezeichnet. Alle Musik zerfällt in die beiden Hauptgattungen: Vokal- und Instrumentalmusik. Wenn, wie es häufig der Fall ist, Vokal- und Instrumentalmusik vereint wirken, so spielt doch letztere, wie ausgebildet sie sonst sein mag, nur eine

*) Man denke an „Musikalischer Instrumentenmacher".

Digitized by Google

untergeordnete Rolle. Der Ton, der aus der Menschenbrust kommt, athmet schon an sich in besonderer Weise Geist und Leben; noch bedeutungsvoller wird er aber, wenn sich mit ihm das lebendige Wort vermählt. Das künstliche Instrument gibt auch nur künstlich hervorgebrachte Töne. Es werden diese um so höher geschätzt, je näher sie in qualitativer Hinsicht den Tönen der Menschenstimme kommen.

Der künstlichen Instrumente gibt es sehr viele. Die, welche uns wichtig sind, werden von folgenden drei Abtheilungen eingeschlossen:

Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente.

Zu der ersten Abtheilung gehören die, welche einen Saitenbezug haben (Clavier, Violine ꝛc.); zur zweiten die, welche mittelst des menschlichen Athems oder durch Anblasen tönend gemacht werden (Flöte, Clarinette, Horn, Trompete ꝛc.); zur dritten die, welche geschlagen werden (Pauke, Trommel ꝛc.). Wir betrachten nun diese Instrumente im Besondern.

A) Saiteninstrumente.

Instrumente mit Saitenbezug sind:
das Clavier und Pianoforte, die Harfe, die Guitarre, die Violine, Bratsche, das Violoncell, der Contrabaß.

Das Clavier, Pianoforte, die Harfe und Guitarre wollen wir in einem eingeschränktern Sinne des Worts Saiteninstrumente nennen; die übrigen aber, die man mittelst eines Bogens und durch Anstreichen ihrer Saiten klingen macht, nach der gewöhnlichen Benennung als Bogen- oder Streichinstrumente aufführen. —

a) Die Saiteninstrumente im eingeschränkteren Sinne.

1) Das Clavier und Pianoforte.

Bei beiden Instrumenten werden die Saiten mittelst sogenannter Tasten angeschlagen und zum Erzittern (oder Tönen) gebracht. Beim Clavier schlagen Stifte, am hintern Ende der Tasten angebracht, beim Pianoforte, das jetzt die allgemeinste Verbreitung hat und durch welches das Clavier fast ganz verdrängt worden,

Digitized by Google

Hämmerchen an die Saiten. Der Tonumfang des Pianofortes ist bedeutend; es geht gewöhnlich vom Contra-F bis zum viergestrichenen f, hat also 6 volle Octaven. Nicht selten findet man es aber unten und oben mit noch mehr Tönen. — Auf dem Pianoforte kann man viele Töne zu gleicher Zeit angeben; es kann sich eine Melodie selbst, ohne Beihülfe anderer Instrumente, begleiten ꝛc. Dieß eben macht es zu einem selbständigen Instrumente. — Man nennt oben genannte Instrumente, weil auf ihnen die Saiten durch Tasten angeschlagen werden, Tasteninstrumente. Die Orgel gehört, insofern sie Tasten hat, auch zu den Tasteninstrumenten. Im Uebrigen ist sie freilich ein so eigenthümliches Instrument, daß ihre Beschreibung füglich einen besondern Abschnitt in Anspruch nimmt*).

2) Die Harfe.

Die Harfe (Arpa, plural. Arpe) hat freischwebende Saiten, die mit den Fingern beider Hände gerissen oder geschnellt werden. Von Hause aus hat sie nur die Untertastentöne, und zwar vom großen C (Contra-H oder A) bis zu oder über dreigestrichen f. Sie besitzt also eigentlich nur eine, und zwar eine Durtonart, die allerdings nach der Stimmung auf verschiedenen Tönen sitzen kann. Die sogenannten halben Töne bringt man künstlich, durch Haken oder, was besser ist, durch Züge, die mit dem Fuße regiert werden, hervor. Harfen mit derartigen Zügen heißen Pedalharfen. — Die Tonstücke für Harfe werden, wie Pianofortestücke, auf zwei Systemen, mit dem Baß- und Violinschlüssel geschrieben. Der Harfe ist das vereinzelte Angeben der Accordtöne besonders eigen. Von daher hat die Kunstsprache für gebrochene Accorde den Ausdruck „arpeggirt" (spr. arpedschirt).

3) Die Guitarre.

Die Guitarre, der Harfe dem Saitenbezuge, der Spielart und dem Tone nach ähnlich, den Streichinstrumenten aber, insofern sie viele Töne dadurch gewinnt, daß die Saiten mittelst Auf-

*) Wir werden indeß in diesem Anhange die Orgel nicht näher beschreiben, weil dieß schon in dem Handbuche zu unserer Orgelschule (siehe Handbuch, 2. Aufl. p. 1—11.) geschehen, unsere Schüler also von daher eine ziemlich genaue Kenntniß dieses Instruments haben.

Digitized by Google

legens der Finger verkürzt werden, geht vom großen E bis zum zweigestrichenen. Ihre sechs Saiten heißen von unten her: E, A, d, g, h, e. Man sieht, daß diese, die fünfte ausgenommen, in Quarten gestimmt werden. Die Noten werden im Violinschlüssel um eine Octave höher geschrieben. Den Noten nach geht ihr Umfang vom kleinen bis zum dreigestrichenen e. — Die Guitarre eignet sich mehr zur Begleitung eines Gesanges u. dergl., als zur Aufführung selbständiger Tonstücke. —

b) Die Bogen- oder Streichinstrumente.

Diese Benennung bekommen sie, weil ihre Saiten für gewöhnlich mittelst eines Bogens gestrichen werden. Nur zuweilen werden diese, wie die Harfen- und Guitarrensaiten, mit den Fingern gezupft. Wo das geschehen soll, setzt man in der Notenschrift pizzicato, abgek. pizz. Wenn der Bogen wieder gebraucht werden soll, setzt man col arco, abgek. c. a. — Der Ton der Bogeninstrumente wird zuweilen durch einen Dämpfer abgedämpft, leiser gemacht. Wo das geschehen soll, schreibt der Componist con sordino, abgek. c. s. Die Abnahme des Dämpfers wird durch senza sordino, abgek. s. s., angezeigt. — Die hier zu besprechenden Instrumente sind die Violine, die Bratsche, das Violoncell und der Contrabaß.

1) Die Violine.

Die Violine, Violino (pl. Violini), auch Geige genannt, hat bekanntlich einen Bezug von vier Darmsaiten, deren unterste mit Silberdrath übersponnen ist. Die leeren Saiten geben die Töne g d̄ ā ē, sind also in (reinen) Quinten gestimmt. Ihr Tonumfang ist bedeutend; sie steigt von g aus bis über's dreigestrichene g hinaus, und bringt außerdem noch gewisse pfeifenartige Töne, Flageolettöne hervor, die sich zu den gewöhnlichen Violintönen fast wie die Töne der Kopfstimme zu denen der Bruststimme verhalten. — Die Violine ist ein vortreffliches Soloinstrument, wozu sie sich ihres herrlichen, sangreichen, der mannigfaltigsten Modificationen fähigen Tones wegen vorzüglich eignet. — In Musikaufführungen unterscheidet man eine erste und zweite Violine (Violino primo, Violino secundo). Die zweite Geige spielt größtentheils nur eine begleitende Rolle. — Die Violinstimmen werden im sogenannten Violinschlüssel notirt.

Digitized by Google

2) Die Bratsche.

Die Bratsche, Viola (pl. Viole), hat folgende vier, ebenfalls in Quinten gestimmte Saiten:

c g $\overline{d}$ $\overline{a}$

Drei dieser Saiten (g $\overline{d}$ $\overline{a}$) hat sie also mit der Violine gemein. So wichtig dieses Instrument für Quartett- und Orchestermusik ist, so spielt es hier doch meist nur eine untergeordnete Rolle; es tritt selten allein oder als Soloinstrument auf. Im Orchester geht sie bald selbständig einher, bald verstärkt sie nur das Cello ꝛc.

3) Das Violoncello.

Das Violoncell, Violoncello (pl. Violoncelli), auch kleine Baßgeige genannt, hat ebenfalls vier Saiten, die, in Quinten gestimmt, von der untersten bis zur obersten die Töne

C G d a

geben. Jede ihrer Saiten steht also, wie man sieht, eine Octave tiefer, als die entsprechende auf der Bratsche. — Der Tonumfang des Cello's ist bedeutend; es geht von C bis zum eingestrichenen $\overline{a}$ und höher, und durch Flageoletttöne vermag es in der Höhe fast mit der Violine zu wetteifern. — Seines herrlichen Gesanges wegen eignet es sich vorzüglich zu einem Solo oder Concertinstrumente. Es ist unter den Streichinstrumenten, was der Tenor unter den Menschenstimmen ist. Die Noten für's Cello werden im F- oder Baßschlüssel, höhere Stellen im Tenor- und Violinschlüssel geschrieben.

4) Der Contrabaß.

Der Contrabaß, Contrabasso (pl. Contrabassi), auch große Baßgeige genannt, hat gewöhnlich vier, zuweilen auch drei und fünf Saiten. Die vier Saiten werden in Quarten gestimmt (E A D G). Die Noten werden im Baß- oder F-Schlüssel geschrieben. Auf dem Instrumente selbst klingen sie aber eine Octave tiefer, groß E wie Contra-E, klein d wie groß D u. s. f. Die tiefern Töne dieses Instrumentes gehören der Contraoctave an, woher wohl auch sein Name Contrabaß. Auf der Orgel wird das C der Contraoctave bei offenen Stimmen (s. Handbuch zur Orgelschule des Verf. p. 8 ff.) von einer 16 Fuß langen Pfeife hervorgebracht, und dieser

Digitized by Google

Ton, wie die ganze Orgelstimme, der er angehört, darum „sechzehnfüßig" genannt. Der Contrabaß kann auch ein sechzehnfüßiges Instrument, wie das Cello ein achtfüßiges genannt werden. — Wie unser Instrument äußerlich unbeholfen und colossal aussieht, so ist auch seine Behandlung schwierig. Schnelle Passagen, Doppelgriffe u. dergl. kommen hier selten vor. Bei schweren Baßstellen gibt es aus Tonfiguren meist nur gewisse Haupttöne an, während das Cello, sein treuer Begleiter, jene vollständig ausführt. Siehe Beisp. 470. — Als Concert- oder Solovinstrument sollte der Contrabaß eigentlich gar nicht auftreten. Mit seinem kräftigen, mächtigen Tone ist er eben nur im Orchester ꝛc. an seinem rechten Platze.

B) Blasinstrumente.

Hieher gehören alle Instrumente, auf denen der Spieler den Ton dadurch erzeugt, daß er die von dem Körper desselben eingeschlossene Luftsäule durch eingeblasene Luft zittern (vibriren) macht. Auf der Orgel bläst zwar nicht der Spieler die Pfeifen an, sie werden aber sonst auf dieselbe Weise, nur eben mittelst künstlicher Vorrichtungen, zum Ertönen gebracht. Sie ließe sich darum wohl, wie zu den Tasten-, so auch zu den Blasinstrumenten zählen. — Die Blasinstrumente, die im Orchester vorkommen, werden nach ihrem Stoffe eingetheilt in

Holzblasinstrumente und in
Blech- oder Messingblasinstrumente.

a) Die Holzblasinstrumente.

Zu den Holzblasinstrumenten gehören die Flöte, die Clarinette, die Oboe, das Fagott.

1) Die Flöte.

Die Flöte, Flauto (pl. Flauti), ein wegen seines weichen, zarten, lieblichen Tones sehr beliebtes Instrument, hat den Tonumfang von dem eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen a (♭). Um alle in diesem Umfange liegenden Töne rein herausbringen zu können, sind Klappen angebracht worden, durch die übrigens auch ihr Tonumfang erweitert wird. — Im Orchester folgt die Flöte

Digitized by Google

mehr hohe Partieen vor. Weil ihr Ton nicht stark ist, so sucht er sich eben mehr durch seine Höhe bemerklich zu machen. Wollte man die Flöte etwa mit der Clarinette in gleich hohen Tönen einhergehen lassen, so würde man sie — besonders in tiefern Tönen — wenig oder gar nicht bemerken; ihr Ton verliert sich da gleichsam, wird von denen des stärker klingenden Instrumentes verschlungen. — Die Noten für die Flöte werden im Violinschlüssel geschrieben und klingen, wie sie lauten, also die Note $\overline{\overline{c}}$ als $\overline{\overline{c}}$ u. s. f.

Eine kleinere Flötengattung ist die sogenannte Flauto piccolo oder Octavflöte, auch Querpfeife genannt. Der Name Octavflöte deutet darauf hin, daß sie eine Octave höher geht als die gewöhnliche (sogenannte D-) Flöte. Ihre Töne werden auch im Violinschlüssel notirt, aber eine Octave unter ihrem wahren Klange, so daß z. B. das dreigestrichene c mit der Note für zweigestrichen c geschrieben wird. Das Piccolo ist also ein vierfüßiges Instrument. Durch seine scharfen, hellen Töne macht es in der Orchestermusik ꝛc. oft einen herrlichen, pikanten Effect. —

Außerdem gibt es noch eine sogenannte Terzflöte. Ihr Umfang geht von eingestrichen f bis dreigestrichen a (b). Ihre Töne werden ebenfalls im Violinschlüssel geschrieben, die Töne klingen aber eine kleine Terz höher als die Noten besagen ($\overline{c}$ klingt $\overline{es}$).

2) Die Oboe.

Die Oboe (pl. Oboi) ist ein der Clarinette sehr ähnliches Instrument. In Orchestermusik läßt sie sich in den Tönen vom eingestrichenen c durch alle halben Töne bis zum dreigestrichenen f hören. Man kann auf ihr in allen Tonarten blasen; doch bietet es für die Tonarten C, F, B, G, D die wenigsten Schwierigkeiten dar. Der Ton ist hell, hervorstechend, schneidend, der Menschenstimme nicht unähnlich. Wird sie gut behandelt, so macht sie eine herrliche Wirkung. — Die Noten werden im Violinschlüssel geschrieben. Ihre schönsten Töne sind die Mitteltöne.

Zusatz. Die Hoboe war ehedem bei der Militairmusik ein Hauptinstrument, daher wurden auch die Militairmusiker „Hoboisten" genannt. Die Trommel- und Beckenschläger ꝛc. hießen „Bandisten".

3) Die Clarinette.

Die Clarinette, Clarinetto (pl. Clarinetti), ist ihres bedeutenden Umfanges (sie geht vom kleinen e bis dreigestrichen f, g),

Digitized by Google

ihres kräftigen, kernigen und doch weichen Tones wegen, der in großer Stärke, aber auch bis zum Verlöschen piano hervorgebracht werden kann, ein vorzügliches Orchester- und Solo- oder Concert-Instrument. Man kann die Clarinette in allen Tonarten anwenden, doch nicht überall mit gleicher Leichtigkeit. Man hat darum Clarinetten für verschiedene Tonarten, nach denen sie (wenn wir sie der Tonhöhe nach ordnen) A-, B-, C-, D-, Es-, F-Clarinetten genannt werden. (Die neuere Militärmusik wendet auch die hohe As-Clarinette an.) Von diesen sind die A-, B-, C- u. Es-Clarinetten die gebräuchlichsten.

Die Es-Clarinette gibt von den vier eben genannten die höchsten Töne und ist von diesen eben darum körperlich die kleinste. Sie wird besonders in den Tonarten Es, As, B u. F (Dur und Moll) angewendet.

Die B-Clarinette steht in der Stimmung eine große Secunde tiefer als die C-Clarinette, weßhalb auch ihr Corpus etwas größer ist als der jener. (Man denke hier an die Orgelpfeifen, die auch für tiefere Töne einer Stimme größer sind, als für höhere.) Ihre gebräuchlichsten Tonarten sind B, Es, F, danach auch die As- und Des-Tonart, und zwar wiederum in Dur und Moll. Wegen ihres sang- und klangreichen Tones wird die B-Clarinette gern als Concertinstrument gebraucht. — Da sie eine gr. Secunde unter der gewöhnlichen Stimmung steht, das c auf ihr also wie b klingt, so müssen B-Clarinetten zu einem Tonstücke aus Es in F-dur (mit der Vorzeichnung b), zu einem aus As in B-dur (mit der Vorzeichnung b, es) geschrieben werden.

Die A-Clarinette steht eine kleine Terz tiefer als die C-Clarinette, ihr c klingt also a u. s. w. Ihr Corpus ist noch größer, ihr Ton noch männlicher als der der B-Clarinette. Ihre Tonarten sind A-dur, a-moll, E-dur, e-moll, H-dur, h-moll, überhaupt Kreuztonarten. Die Clarinettenstimmen zu einem Tonstücke aus A-dur sind in C-dur, zu einem aus E-dur in G-dur, also immer in der Tonart der kleinen Oberterz zu notiren.

Im Tonumfange stimmen alle Clarinetten völlig überein. Die C-Clarinette geht vom kleinen e bis dreigestrichen g; die B-Clarinette vom kleinen d bis dreigestrichen f; die A-Clarinette vom kleinen cis bis dreigestrichen e ꝛc.

Die Noten für die Clarinetten werden im Violinschlüssel geschrieben. —

Digitized by Google

Hier ist noch als eine Abart der Clarinette das Bassetthorn, auch Krummhorn, Baßclarinette, Corno di Basetto, zu erwähnen. Es hat einen schönen, edlen, der Clarinette ähnlichen Ton, wird aber nicht häufig angewendet. Sein Tonumfang erstreckt sich vom großen F durch alle Töne bis zum zweigestrichenen g und wohl noch weiter. Hier ist aber zu merken, daß die Töne in Noten eine gr. Quinte höher geschrieben werden. Die Noten

$$\overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{h}\ \overline{c}$$

klingen auf dem Bassetthorne:

$$f\ g\ a\ b\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}.$$

4) Der Fagott.

Der oder das Fagott, Fagotto (pl. Fagotti), ist ein tiefgehendes Blasinstrument, dessen Tonumfang sich vom Contra-B bis über eingestrichen h erstreckt. Es hat einen weichen, der männlichen Menschenstimme ähnelnden Ton. Es kann, da es alle zwischen B und $\overline{b}$ liegende Töne gibt, in allen Tonarten geblasen werden, wenn auch in einigen (z. B. in D-, A-, E-dur ꝛc.) mit weniger Leichtigkeit. Die B-Tonarten sind die leichtesten. — Im Orchester verstärkt es bald den Contrabaß, das Cello, die Bratsche, indem es mit diesen Instrumenten unisono geht, bald trägt es Solopartkieen vor. — Seine Töne werden im Baßschlüssel, die hohen auch im Tenorschlüssel geschrieben.

Hier wollen wir noch erwähnen das Contrafagott und den Serpent. Das Contrafagott, Contrafagotto, hat die Töne von Contra E (D) bis zum kleinen d. Die Noten schreibt man aber eine Octave höher, und deßhalb sagt man auch, daß sein Tonumfang vom großen E bis zum eingestrichenen d gehe. Es verhält sich der Tonumfang des Contrafagotts zu dem des Fagott's, wie der des Contrabasses zu dem des Violoncello's.

Der Serpent, Serpente, ein Instrument von kraftvollem Tone, hat die Töne von groß C bis über eingestrichen c. —

b) Die Blech- oder Messingblasinstrumente.

Zu den Blech- oder Messingblasinstrumenten gehören die Hörner, Trompeten und Posaunen.

Digitized by Google

1) Das Horn.

Das Horn, Waldhorn, Corno (pl. Corni), hat einen weichen, der Menschenstimme und dem Fagott ähnlichen Ton. Denken wir uns ein Horn, dessen Grundton C ist. Ein solches gibt zuvörderst eine Anzahl Töne, deren Entstehen bloß von der Kraft des Anblasens und dem Einpressen der Lippen ins Mundstück bedingt wird, und diese Töne heißen Naturtöne. Siehe dieselben bei 471a. Außerdem bringt der Hornist noch andere Töne durch sogenanntes Stopfen hervor. Wenn er nämlich $\bar{g}$ anbläst, so wird dieser Ton um eine kleine Secunde tiefer, wenn er die eine Hand etwas in den Schalltrichter hineinsteckt. So können $\bar{f}is$ (s. 471b), $\bar{h}$ (s. 471c), $\bar{c}is$ (s. 471d), $\bar{d}is$ oder $\bar{e}s$ (s. 471e), $\bar{a}$ (s. 471f), kurz, alle vom großen G bis zum eingestrichen c befindlichen Zwischentöne durch Stopfen hervorgebracht werden. — Die gestopften Töne klingen aber dumpf und matt; sie werden, weil sie von den Naturtönen zu sehr abstechen, im Orchester nicht gern gebraucht. Im Fall man sie ja anwendet, führt man sie so ein, daß sie sich an Naturtöne anlehnen. Siehe 471b–f. — Wenn man nun auf dem Horne für gewöhnlich nur die Naturtöne anwendet, so sieht man leicht, daß dieß Instrument nur eine beschränkte Anwendung zuläßt. Sätzchen, wie sie sich bei 472a, b, c u. d finden, sind auf dem Horne besonders beliebt.

Ein Horn, dessen Grundton C ist, gehört zunächst der C-dur-Tonart an. Es hat aber auch Töne der G- u. F-dur, wie der a-moll-Tonart, kann darum auch in diesen Tonarten angewendet werden. So läßt sich 473a auf dem C-Horne blasen. $\bar{f}is$ ist freilich ein gestopfter Ton. Wollten wir statt $\bar{f}is$ den Ton $\bar{e}$ nehmen (s. 473b), so geht dann dieser Naturton wieder in einen gestopften über. Dieß $\bar{e}$ kann aber in vollstimmiger Musik, obgleich es Septime ist, nach $\bar{g}$ hinabgeführt werden. Die Septime wird dann freilich nicht aufgelöst. Wenn aber ein ander Instrument ihre Auflösung ausführt, so hat das nichts zu bedeuten. S. 473c. In d ist $\bar{h}$ ein gestopfter Ton; auf $\bar{h}$ folgt $\bar{a}$, also wieder ein gestopftet Ton, dann wieder $\bar{h}$. Diese Hornstimme ist gleichfalls gut. — Beisp. 473d zeigt, daß man auf dem C-Horne zur Noth auch in der Nebentonart F-dur blasen kann. —

Man sieht nun wohl, daß die Armuth unseres Instrumentes mit der Zeit das Bedürfniß nach Hörnern für verschiedene Tonarte

Digitized by Google

oder in verschiedener Stimmung rege machen mußte. Durch sogenannte Bögen oder Krummbögen läßt sich ein Horn in verschiedene Tonarten umstimmen. Der Bogen, der es in die Stimmung der D-Tonart bringt, heißt D-Bogen, das Horn mit D-Bogen aber D-Horn. So gibt es Es-, E-, F-, G-, A-, B-Bögen und -Hörner. Das D-Horn steht in der Stimmung eine große Secunde höher als das C-Horn, gibt also die Naturtöne eine große Secunde höher. Siehe 474ª. Das Es-Horn gibt jene Töne eine kleine Terz, das E-Horn eine große Terz, das F-Horn eine kleine Quarte höher u. s. f. (Siehe noch 474b, c u. d). Das B-Horn kommt doppelt vor, als hohes und tiefes. Das hohe gibt die Naturtöne des C-Horns eine kleine Septime höher, das tiefe eine große Secunde tiefer. Siehe 474e. Das tiefe B-Horn heißt Baß-, das hohe Althorn. Will der Componist, daß eine Stimme mit dem einen oder dem andern dieser Hörner geblasen werden soll, so zeigt er dieß an seinem Orte durch: Corno in B-basso, oder: Corno in B-alto an. Nach der einfachen Ueberschrift: Corno in B ist immer das tiefe B-Horn gemeint. —

Ein besonders wichtiger Gegenstand ist das Notiren der Horntöne. Man schreibt nämlich in Durtonarten für jedes Horn in C-dur, und zwar nach dem Violinschlüssel. Nur bei den beiden tiefsten Ceen bedient man sich des Baßschlüssels. Siehe 472d. Man wendet in der Regel zwei Hörner an, notirt diese aber auf ein System. Die Noten des ersten Horn's werden nach oben, die des zweiten nach unten geschwänzt. Der Schlüssel wurde früher, wenn ein System zwei Hornstimmen trug, doppelt, jetzt einfach gesetzt. Siehe 472a u. d. —

Die Töne im obern Systeme bei 475ª klingen nun auf dem C-Horne nicht so, wie man den Noten nach vermuthen sollte, sondern eine Octave tiefer. Siehe das Baßsystem bei 475ª. Das Horn ist also auch, da groß C als Contra-C erklingt, ein Instrument mit Sechzehnfußton. Für das D-Horn werden die Accordtöne auch in C notirt (s. 475b). Wollen wir den wahren Klang finden, so denken wir uns die Noten erst eine gr. Secunde höher, dann eine Octave tiefer, oder — was dasselbe ist — gleich eine kleine Septime tiefer. Siehe 475b das Baßsystem. Die Accordtöne auf dem Es-Horne klingen eine große, auf dem E-Horne eine kleine Serte, auf dem F-Horne eine gr. Quinte, auf dem G-Horne eine kl. Quarte, auf dem A-Horne eine kl. Terz, auf dem hohen B-

Digitized by Google

Horne eine gr. Secunde, auf dem tiefen B-Horne aber eine gr. None tiefer, als die Noten anzeigen. Siehe 475^{c-h}.

In neuerer Zeit ist das Horn durch angebrachte Ventile sehr vervollkommnet worden. Das Ventilhorn gibt im Bereich der Töne dieses Instrumentes alle Töne als natürliche. Die Töne, die auf dem gewöhnlichen Horne durch Stopfen hervorgebracht werden, sind hier Ventiltöne. Das Ventilhorn kann in allen Tonarten blasen. Noch sei bemerkt, daß man zur Erleichterung sich auch hier der Krummbögen bedient.

2) Die Trompete.

Die Trompete, Clarino oder Tromba (pl. Clarini, Trombe), hat dieselben Naturtöne, wie das Horn. Siehe Beisp. 476. Die drei letzten Töne kommen indeß im Orchester nicht leicht vor, sowie man auch den zwischen $\bar{\bar{e}}$ u. $\bar{\bar{g}}$ befindlichen Ton, der als Naturton auf der Trompete weder $\bar{\bar{f}}$ noch $\bar{\bar{fis}}$ ist, gern vermeidet. Von $\bar{c}$, ja selbst vom tiefen g an kann man die Mitteltöne durch Stopfen hervorbringen. Die Trompete liebt aber, wie das Horn, mehr die Naturtöne.

Grade wie beim Horne versetzt man auch die Trompete durch Bögen in verschiedene Stimmungen. Die C-Trompete gibt die Töne ganz übereinstimmend mit den Noten. Die B-Trompete steht in der Stimmung eine große Secunde unter der C-Trompete, die D-Trompete aber eine große Secunde, die Es-Trompete eine kl. Terz, die E-Trompete eine gr. Terz, die F-Trompete eine kl. Quarte höher als die C-Trompete u. s. f. Die G-, As- u. A-Trompete, die ohnedieß seltener vorkommen, bringen in der Höhe nicht alle Töne der übrigen; man geht höchstens bis $\bar{\bar{e}}$.

Die Trompeten stehen in der Stimmung eine Octave höher, als die Hörner; sie sind im Tone achtfüßig. Die Noten werden für jede Trompete in C und mit Violinschlüssel geschrieben. Nur die Töne der C-Trompete stimmen, wie gesagt, mit den Noten vollkommen überein. Die Noten für eine Trompete in B muß man sich, will man ihren wahren Klang erfahren, eine Secunde tiefer, die für die D-Trompete eine gr. Secunde höher, die für die Es-Trompete eine kl. Terz höher denken u. s. f. Der Bläser braucht die

Digitized by Google

Töne freilich nicht zu versetzen; er steht nur C-dur vor sich, und seine D- oder Es-Trompete versetzt die Stimme schon von selbst nach D- oder Es-dur.— Der Componist hat, wie beim Horne, so auch bei den Trompeten anzuzeigen, mit welchen Trompeten die Trompetenstimmen geblasen werden sollen. Er setzt über oder vor die Stimmen nach Befinden: Clarini in C; Clarini in Es u. s. f.

Die Trompete ist in neuerer Zeit durch angebrachte Ventile sehr vervollkommnet worden. Sie steht gewöhnlich in F. Auf ihr kann man innerhalb der Tongrenzen der Trompete alle Töne hervorbringen, mithin in allen Tonarten blasen, doch nicht in allen rein. Es werden darum auch bei Ventiltrompeten Bogen angewendet. Die wichtigsten sind der B-, C-, D-, Es- und E-Bogen. Auf jeder dieser Ventiltrompeten bläst man am reinsten zunächst in der Tonart ihre Stimmung, dann in der der Quarte und Quinte; auf der F-Ventiltrompete also in F-, B- u. C-dur; auf der E-Ventiltrompete in E-, A- u. H-dur; auf der Es-Ventiltrompete in Es-, As- u. B-dur; auf der D-Ventiltrompete in D-, G- u. A-dur. Man sieht, daß man für mehrere Tonarten verschiedene Ventiltrompeten wählen kann. — Da die F-Ventiltrompete in der Stimmung eine kl. Quarte über der C-Stimmung steht, so trägt sie eine den Noten nach in C-dur geschriebene Stimme in F-dur, eine in G-dur geschriebene in C-dur vor. Hieraus folgt, daß man eine Choralmelodie, welche die F-Ventiltrompete in C-dur blasen soll, in G-dur zu notiren hat. — Die E-Ventiltrompete steht eine gr. Terz über der C-Stimmung. Soll sie einen Choral in H-dur zu Gehör bringen, so hat man ihn in G-dur zu notiren. — Die Es-Ventiltrompete steht eine kl. Terz über der C-dur-Stimmung. Für sie wird ein in B-dur vorzutragender Choral in G-dur notirt. Da die D-Ventiltrompete eine gr. Secunde über der C-Stimmung steht, so bläst sie die Noten c d e als d e fis. Soll auf ihr die Melodie: Vom Himmel hoch, da komm ich her ꝛc. in D-dur geblasen werden, so hat man diese in C-dur aufzuschreiben. —

3) Die Posaune.

Die Posaune, Trombone (pl. Tromboni), ist der Trompete sehr ähnlich, hat aber sogenannte Züge, durch die sie verschiedene Längen annehmen kann. Jede Posaune hat einen gewissen Grund-

Digitized by Google

ton, das ist der, den sie gibt, ohne daß man sich des Zuges bedient. Von diesem Grundtone aus gibt sie, wie das Horn und die Trompete, Grundton, Quinte, Octave, Decime u. s. w. als Naturtöne. Siehe Beisp. 476. Wird der Zug ausgeschoben, so vergrößert sich das Instrument. Es gibt sieben Lagen oder Ausschiebungen. Die erste Lage gibt B-dur (hier ist der Zug nicht ausgeschoben), die zweite Lage gibt A, die dritte As, die vierte G, die fünfte Ges, die sechste F, die siebente endlich E. Von jedem neuen Tone gibt sie wieder obige Intervalle als Naturtöne. Man sieht bald, daß so nach und nach alle Töne unserer chromatischen Leiter zum Vorschein kommen müssen und daß die Posaune innerhalb ihres Tongebietes aus allen Tonarten blasen kann.

Man hat drei Arten von Posaunen, nämlich Baß-, Tenor- und Altposaunen. Sonst hatte man auch Discantposaunen. Die Baßposaune, Trombone basso, hat alle Töne vom großen E bis zum eingestrichenen b. Ihre Noten werden im Baßschlüssel geschrieben. Die Tenorposaune, Trombone tenore, hat alle Töne vom kleinen c (großen B) bis eingestrichen b. Ihre Noten werden im Tenorschlüssel geschrieben. Die Altposaune, Trombone alto, geht vom kleinen f (e) durch alle halben Töne bis zweigestrichen es (auch weiter bis a). Ihre Noten werden im Altschlüssel geschrieben. Die Discantposaune, fast außer allem Gebrauche, nur etwa noch bei Chorälen vorkommend, geht vom eingestrichen bis dreigestrichen c.

C) Schlaginstrumente.

Von den sogenannten Schlaginstrumenten werden wir nur die Pauke besonders erwähnen; andere, als die große und kleine Trommel, das Becken, der Triangel ꝛc. sind vorzugsweise der Militairmusik angehörig, für uns also nicht so wichtig.

Die Pauke.

Die Pauke, Timpano (pl. Timpani, abgek. Tim.), besteht aus einem runden Kessel von Messing oder Kupfer, dessen Oeffnung mit Pergament überzogen ist. Man gebraucht stets zwei Pauken, eine kleine und eine große. Jede gibt nur einen Ton; die eine den Grundton der Haupttonart, die andere dessen Dominante. In der Tonart B stimmt man die tiefe Pauke in den Ton F, die hohe in

Digitized by Google

den Ton B; in der Tonart C die tiefe in den Ton G, die hohe in den Ton c; in der Tonart D ist die Stimmung: A d; in der Tonart Es: B es; in der Tonart E: H e; in den Tonarten F, G u. A gibt man aber umgekehrt der großen Pauke die Tonika, die kleine stimmt man in deren Quinte. — Die Paukenstimme wird im Baßschlüssel notirt und zwar gewöhnlich in C; sie hat also nur die beiden Noten G c. Siehe Beisp. 477. Die Ueberschriften: Timpani in d A; Timpani in es B; Timpani in F c u. s. w. geben an, in welcher Tonart die Pauken gestimmt werden sollen. In neuerer Zeit schreibt man auch die Paukenstimmentöne in der Tonart des Tonstückes. Dann fallen natürlich obige näheren Angaben der Stimmung weg.

Zweiter Abschnitt.

Die Instrumente in ihrer Anwendung.

a) Allgemeines über Verbindung musikalischer Instrumente zu musikalischen Productionen und über Partitureinrichtung.

Die im ersten Abschnitte gegenwärtigen Anhanges abgehandelten Streich-, Blas- und Schlaginstrumente kann man auf sehr mannigfache Weise verbinden und zusammen wirken lassen, und hier ist dem schaffenden Künstler ein ungeheures Feld für seine Thätigkeit gegeben. Am natürlichsten verbinden sich zunächst Instrumente gleicher Art, Streichinstrumente mit Streich-, Blasinstrumente mit Blasinstrumenten. Von den Streichinstrumenten verbinden sich zwei Violinen, oder eine Violine und das Violoncello zu Duo's oder Duetten; Violine, Viola u. Violoncell zu Trio's oder Terzetten; zwei Violinen, Viola und Violoncell zu Quatuor's oder Quartetten. — Die vier Streichinstrumente, Violine, Viola, Violoncell und Contrabaß nennt man im Orchester das Bogenquartett. Es besteht daselbst aus der ersten und zweiten Violine, Viola, dem Violoncell mit Contrabaß, und hier wird jede Stimme mehrfach besetzt. Selbständige Quartetten, in denen jede Stimme nur einfach besetzt ist, werden von einer ersten und einer zweiten Violine, einer Viola und dem Violoncell vorgetragen.

Von den Blasinstrumenten bilden die Clarinetten mit den Fagott's gewissermaßen wieder ein Quartett. Mit der ersten Clarinette kann man eine Flöte in der Octave mitgehen lassen. — Hörner tön-

Digitized by Google

nen allein auftreten, oder aber mit andern Instrumenten. Unter vollkommnern Instrumenten dienen sie, wie die ihnen verwandten Trompeten, meist nur als Füllinstrumente. —

Die Posaunen bilden einen selbständigen Chor, so daß man auf ihnen z. B. einen Choral drei- oder vierstimmig blasen kann. Statt der außer Gebrauch gekommenen Discantposaune nimmt man gewöhnlich die Ventiltrompete. —

Nun kann man auch in der Verbindung der Instrumente weiter gehen, und etwa mit Clarinetten und Fagotten noch Trompeten, Hörner, Posaunen mit Ventiltrompeten verbinden, den Clarinetten vielleicht noch Oboen und — eine Octave höher — Flöten zugesellen, zu allen diesen Instrumenten noch Pauken fügen. Es wächst so die Zahl der zusammen wirkenden Instrumente schon bedeutend an. Die Vereinigung vieler Instrumente bildet, bei mehrfacher Besetzung der einzelnen, ein Orchester. Wenn Streich-, Blas- und Schlaginstrumente in großer Anzahl und reichlich (stark) besetzt zusammenwirken, so nennt man diese Vereinigung „großes Orchester." Die Productionen vereinigter Blasinstrumente, wenn sie vollständige Harmonieen geben (den vierstimmigen Satz ausführen können), nennt man Harmoniemusik. —

Ein Quartett, eine Ouverture, eine Messe u. dergl. Tonstücke können in einzelnen Stimmen oder in Partitur vorhanden sein. Die Partitur ist ein Buch, in dem alle einzelnen Stimmen eines Tonstückes unter einander gestellt sind. Ein wichtiger Gegenstand ist die Anordnung der Stimmen in der Partitur. Wir gehen bei weiterm Verfolg dieses Gegenstandes von einfachen Tonstücken aus. Wie ein Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Baß in Partitur zu schreiben ist, ergibt sich von selbst. Der Sopran bekommt von den vier durch eine Klammer (Accolade) verbundenen Systemen das oberste, die andern Stimmen nehmen der Reihe nach die übrigen in Besitz. Eine Quartett-Partitur wird oben die Stimme der ersten, darunter die der zweiten Violine, dann die der Viola, unten die des Violoncell's bringen. Setzt man für zwei Clarinetten und zwei Fagotte, so gibt die Partitur oben — meist auf einem Systeme — die zwei Clarinettenstimmen, unten — meist auch auf einem Systeme — die Fagottstimmen. Wirken zwei Hörner mit, so stehen diese hier am besten in der Mitte, unter den Clarinetten. Nimmt man Trompeten noch hinzu, so stellt man deren Stimme gewöhnlich über die der Hörner. Nach dieser Anordnung

Digitized by Google

bleiben die wichtigsten Stimmen oben und unten, in den äußersten Systemen liegen. — Die Posaunen ordnet man natürlich am besten, wie sie der Höhe nach von oben nach unten aufeinander folgen. Trombone I zeigt die Alt-, Trombone II die Tenor-, Trombone III die Baßposaune an. —

In den angeführten Zusammenstellungen macht sich die Anordnung der einzelnen Stimmen leicht; schwieriger wird sie, wenn viele Instrumente zusammen wirken. In diesem letztern Falle verfahren die Tonsetzer keineswegs übereinstimmend. Wir geben hier einige Partiturordnungen, wie sie sich in Werken zweier großen Meister der Gegenwart finden.

In einer Missa von Fr. Schneider (op. 55), für vier Singstimmen, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabaß, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken findet wir im Gloria die Stimmen der Partitur so untereinander, wie sie unter A, in der vierten großen Messe von C. G. Reißiger, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell und Contrabaß finden wir im Gloria die Stimmen der Partitur so untereinander, wie sie unter B aufgeführt worden.

A. (C-dur.)		B. (Es-dur.)	
Violino 1mo		Timpani in Es, B.	
Violino 2do		Trompe in Es (ein System)	
Viola		Corni in Es (ein System)	
Flauto		Flauti (ein System)	
Oboi (ein System)		Oboi (ein System)	
Clarinetti in C (ein System)		Clarinetti in B (ein System)	
Fagotti (ein System)		Fagotti (ein System)	
Corni in C (ein System)		Violino 1mo	
Clarini in C (ein System)		Violino 2da	
Timpani in C. G.		Viola	
Tromboni (I u. II auf einem Syst.)			
Soprano.	Singstimmen.	Soprani.	Singstimmen.
Alto.		Alti.	
Tenore.		Tenori.	
Basso.		Bassi.	
Violoncello e Basso	ein System.	Violoncelli Bassi.	

Digitized by Google

In beiden Partiturordnungen sehen wir, wie billig, den Baß, als die Grundlage des Ganzen, unten. Eine sogenannte Generalbaßstimme würde unter der Contrabaßstimme, also ganz zu unterst stehen. Der wichtigste Chor ist ohnstreitig der Singchor; diesen zieht in beiden Ordnungen der Baß zunächst an sich. Unter B folgen über den Singstimmen sogleich die übrigen Instrumente des Streichquartetts; unter A sind diese ganz oben hin gestellt worden. Unter B folgen über dem Streichchor die Fagotte und Clarinetten, die gewissermaßen wieder ein Chor bilden. Den Clarinetten schließen sich die Oboen und Flöten sehr natürlich an. Die Füllinstrumente, Hörner, Trompeten und Pauken, stehen unter B oben. Unter A finden wir Flauto, Oboen, Clarinetten und Fagotte auch zusammen stehend, aber unter den höhern Streichinstrumenten. Die Füllinstruments, Corni, Clarini, Timpani, Tromboni stehen bei A unter den Fagott's und unmittelbar über den Singstimmen. So finden wir zwar unter A und B die verwandten Instrumente in gleicher Weise zusammen geordnet, in A aber im Ganzen so von oben nach unten aufgeführt, wie sie unter B von unten nach oben aufeinander folgen. Auch bemerken wir noch, daß Reißiger die Trompeten, wie es eben gewöhnlich geschieht, über die Hörner gesetzt hat, die Fr. Schneider dagegen unter diese stellte. —

Noch erwähnen wir hier einige Abbreviaturen, wie sie in Partituren häufig vorkommen. — Soll eine Stimme mit einer andern im Einklange oder in der Octave gehen, so setzt man in ihr System nach Befinden: coi Flauti, coi Violini. Wenn eine Stelle wiederholt wird, so setzt man die Hauptstimme in Noten hin, in die Systeme der andern Stimmen aber come sopra (d. i. wie oben). Man schreibt dieß quer über die Systeme hin, die es angehen soll. Die Zeichen f, ff, p, pp, cresc. u. a. werden am besten, wenn sie allen Stimmen gelten sollen, auch in allen Stimmen bemerkt.

b) Anleitung, Choräle für verschiedene Instrumente zu setzen.

Vorbemerkung.

Das Beispielbuch enthält von 478—488 einige Choräle, für verschiedene Instrumente gesetzt. Eine nähere Beschreibung dieser Beispiele wird den des Instrumentalsatzes Unkundigen dahin führen, selbst Choräle für verschiedene Instrumente setzen zu können. —

Digitized by Google

4) Choral: Gott des Himmels und der Erden.

Beisp. 478.

(Für 2 Clarinetti in C, 2 Corni in C od. G, 2 Fagoti u. Timpani G d.)

Wenn man einen Choral für verschiedene Instrumente setzen will, so hat man vor allen Dingen solche auszuwählen, die den Satz gut vierstimmig ausführen können. Das Streichquartett kann dieß allerdings leicht thun; da aber der Ton desselben in der Kirche, wenn er den mächtigen Gesang einer ganzen Gemeinde begleiten, ja heben soll, nicht Macht und Durchdringung genug hat, so wählt man lieber Blasinstrumente. Die Clarinetten und Fagotte können den vierstimmigen Satz ganz gut ausführen; für sie kann man den Choral setzen, gerade wie er für vier Singstimmen oder für Orgel gesetzt wird. — Ist uns nun der Choral: Gott des Himmels und der Erden rc. für Blasinstrumente, namentlich für 2 Clarinetten und 2 Fagotte zu setzen aufgegeben, so müssen wir vor allen Dingen die Tonart bestimmen; von dieser hängt es ab, ob C-, oder B- oder A-Clarinetten genommen werden müssen. Wir bestimmen uns für die Tonart G-dur; für diese Tonart müssen wir C-Clarinetten nehmen. Jetzt können wir ein vierstimmig gesetztes Choralbuch (v. Hiller, Schicht u. a.) vornehmen, und aus diesem die Sopran- und Altstimme den Clarinetten, die Tenor- und Baßstimme den Fagottstimmen zutheilen. So ist die Arbeit vollendet. Siehe 478 das 1. und 4. System (von oben herein gezählt). Nun können wir, wenn wir wollen, auch noch Hörner hinzusetzen. Wir wissen, daß das C-Horn eine Anzahl Töne der G-dur-Tonart hat; wir können also C-Hörner wählen, aber auch G-Hörner. Siehe 478 das 2. und 3. System (von oben herein gezählt). Wir besehen die Hornstimmen nun näher. Die Hornstimmen für C-Hörner klingen, wie die Noten lauten, nur auf dem Instrumente eine Octave tiefer. Im 1. Takte geben die Hörner zum G-dur-Acc. die Töne g u. d, also Grundton und Quinte an. Beide Töne sind Naturtöne. Darauf hat das 2. Horn fis, einen gestopften Ton. Es kann diesen gut blasen, weil er vor und hinter sich einen hohen Naturton hat. Will nun den dumpfen Ton fis vermeiden, so kann man das zweite Horn hinauf nach d oder nach e gehen lassen; e würde freilich nach h, also wieder in einen gestopften Ton überzugehen zwingen. Beim Horne nimmt man es lieber

mit der Auflösung einer Septime nicht so genau; $\overline{c}$ könnte darum ohne Weiteres wieder in den Naturton g hinabschreiten. Im 3. u. 4. Takte kommt der gestopfte Ton cis vor; er lehnt sich an $\overline{d}$ an und mag darum passiren. Vom 6. zum 7. T. sehen wir die Septime $\overline{c}$ so behandelt, wie eben angedeutet wurde. Im 16. T. könnten wir im obern Horne für $\overline{d}$ $\overline{c}$ die Note $\overline{d}$ liegen lassen; dann hätte das 1. Horn auch im 17. Takte $\overline{d}$.

Bemerk. f. d. Unterr. Wenn es irgend thunlich, so lasse man nun 478 erst von 2 Clarinetten und 2 Fagotten, dann von 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern in C vortragen. Es ist sehr wichtig, daß die Sch. bald hören, wie sich Alles auf den Instrumenten ausnimmt.

Nun kann man, wie schon gesagt, auch G-Hörner nehmen. Es stehen diese in der Stimmung eine Quinte höher, als C-Hörner. Die Note $\overline{g}$ kann man sich also erst als $\overline{d}$ denken, und — will man den wahren Klang des Horntones wissen, in die Unteroctave versetzen, oder aber man versetzt sich die Stimme sogleich in die kl. Unterquarte. Der Anfang der Stimme für G-Hörner in 478 klingt also:

$\overline{d}$ $\overline{a}$ $\overline{g}$ $\overline{d}$ u. s. f.

d $\overline{d}$ $\overline{d}$ $\overline{d}$ u. s. f.

Denken wir uns die in Rede stehende Hornstimme für C-Hörner gesetzt, so erkennen wir sogleich alle Töne als Naturtöne. Aber auch das G-Horn, wie jedes andere, gibt alle diese Töne als Naturtöne. Da eben hier nur natürliche Töne angewendet werden sollten, so hat man die Hörner da, wo gestopfte Töne hätten genommen werden, oder wo wenigstens ein Horn auf einen oder zwei Takte hätte schweigen müssen, ohne Weiteres beide schweigen lassen.

Wenn übrigens das Horn hie und da, bald mit dieser, bald mit jener Stimme in Octaven oder unisono fortschreitet, so hat das nichs zu bedeuten. Nur hüte man sich vor Quinten. Wenn wir wollen, können wir zu den 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten leicht noch Pauken hinzufügen, und zwar in G d. Wo einer dieser Töne nicht zu den obern Harmonieen paßt, läßt man die Pauken schweigen. Siehe das untere System in 478.

Digitized by Google

2) Choral: Gott des Himmels und der Erden. Beisp. 479.

(Für 2 Clarinetti in B, 2 Corni in Es oder B, 2 Fagotti.)

Wollen wir den vorigen Choral in B-dur ausführen, so müssen wir B-Clarinetten wählen, die Noten aber, wie bekannt, in C-dur schreiben. Man kann sich diese entweder eine gr. Secunde tiefer denken, oder thun, als wenn es Tenornoten in B-dur wären, die man sich dann freilich wieder eine Octave höher vorstellen muß. Denn e als Tenornote klingt b; auf der B-Clarinette ist es aber h. Nun kann man im Ganzen die Harmonieen des vorigen Beispiels beibehalten, und nur die beiden obern Stimmen in C-dur, die beiden untern für die Fagotte in B-dur schreiben. — Wollen wir Hörner hinzunehmen, so können wir diese, wenn nämlich die Harmonieen und deren Lage wesentlich geblieben, grade wieder so setzen, wie in 478. Was dort C-Hörner bliesen, führen hier Es-Hörner aus. In 479 findet man noch eine besondere Stimme für B-Hörner gesetzt. Auch hier sind bloß Naturtöne angewendet worden.

3) Gott des Himmels und der Erden. (Beisp. 480.)

(Für 2 Clarinetti in A, 2 Corni in D oder A, 2 Fagotti.)

Wenn wir unsern Choral in A-dur setzen sollen, so müssen wir A-Clarinetten nehmen. Wir setzen ihn erst vierstimmig, indem wir Sopran und Alt in die Clarinetten, Tenor und Baß in die Fagott's legen. Die Clarinetten sind bekanntlich in C-dur zu schreiben. Siehe 480 das obere System. Denkt man sich die Noten im Discantschlüssel, als Discantnoten mit der Vorzeichnung fis, cis, gis, so stimmen dann Klang und Note überein. — Aendert sich die Harmonie nicht, so können die Hornstimmen aus 478 abgeschrieben werden, nur mit der Vorzeichnung: Corni in D. Siehe das 2. System in 480. Auch hier findet sich eine Stimme für A-Hörner, die eben so gut genommen werden können. Auf A-Hörnern klingen die Noten

g	g	g	g	so:	e	e	e	e
g	g	c	g		e	e	a	e

also eine kleine Terz tiefer als die Noten lauten.

Digitized by Google

4) Choral: Gott des Himmels und der Erden. (Beisp. 481—484.)

(Für 2 Ventiltrompeten u. 2 Posaunen.)

Beisp. 481 zeigt unsern Choral für 2 Ventiltrompeten und 2 Posaunen gesetzt. Der Choral soll in G-dur erklingen; wir haben also Ventiltrompeten in D zu nehmen, die Noten aber, da D-Ventiltrompeten Alles für sie Geschriebene einen ganzen Ton höher geben, in F-dur zu schreiben. Die Posaunen stehen in der Stimmung einen halben Ton höher, als andere Instrumente. Wollen wir für sie in G-dur schreiben, so müssen wir Krummbögen aufstecken lassen, wodurch sie einen halben Ton herabgestimmt werden. Die Bemerkung „mit Krummbögen" oder nach Befinden „ohne Krummbögen" darf also nicht fehlen. Im Uebrigen kann man den vierstimmigen Satz wie für Singstimmen einrichten. —

Wir können leicht 481 in die Tonart B-dur versetzen. Dann müssen wir aber Es-Ventiltrompeten wählen. Siehe 482. Da diese eine kleine Terz über der C-Stimmung stehen, so sind die Noten in G-dur zu schreiben. Den Posaunen lassen wir die Bögen aufstecken, dann können wir die Noten in B-dur schreiben. Die Fortsetzung dieser Arbeit ist leicht. (Der Sch. möge sie vollenden.)

Beisp. 483 gibt denselben Choral für dieselben Instrumente in H-dur. Es sind E-Ventiltrompeten vorgeschrieben, die in G-dur zu notiren waren; Tenor- und Baßposaune sollen ohne Krummbögen genommen werden. Da deren Stimmung einen halben Ton über der gewöhnlichen Stimmung steht, so konnten die Noten grade wie in 482, also in B-dur geschrieben werden.

Beisp. 484 versetzt 481, wenigstens dem Anfange nach, nach C-dur. Die Stimmen für die Ventiltrompeten waren, da die F-Ventiltrompeten eine kleine Quarte über der C-Stimmung stehen, auf ihnen also die Note $\overline{o}$ als $\overline{g}$ erklingt, in G-dur zu schreiben. —

5) Choral: Gott des Himmels und der Erden. (Beisp. 482.)

(Für 1 Ventiltrompete u. 3 Posaunen.)

Nach Beisp. 485 ist unser Choral in der Tonart A-dur für 1 Ventiltrompete und drei Posaunen gesetzt. Für A-dur mußten wir

Digitized by Google

D-Ventiltrompete wählen; die Noten für diese in G-dur schreiben. Alles Uebrige ist leicht.

6) Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten. (Beisp. 486 u. 487.)

(Für 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Fagotti.)

Die Tonart des Beisp. 486 ist a-moll. Es waren also A-Clarinetten zu wählen, deren Noten aber in c-moll geschrieben werden mußten. Für a-moll sind C-Hörner genommen worden. — Beisp. 487, das obigen Choral in c-moll darstellt, wird von 2 B-Clarinetten, 2 Es-Hörnern und 2 Fagotten vorgetragen. Die Hörner sind in 487 etwas anders gesetzt, als in 486; sie hätten übrigens auch unverändert gelassen werden können.

7) Choral: Nun danket alle Gott. (Beisp. 488.)

(Für 1 Ventiltrompete in D, 3 Posaunen, 2 Hörner in C, 2 Trompeten in C, Pauken in d G und volle Orgel.)

Diese schon stark instrumentirte Bearbeitung bedarf keiner besondern Erklärung mehr. Auch hier findet man eine Stimme für C-Hörner, eine zweite für G-Hörner. Man kann die eine oder die andere wählen. Die Trompeten gehen oft über die Melodie hinaus. Es hat dieß bei so reichlicher Besetzung und namentlich bei so kräftiger Mitwirkung der Orgel nichts zu bedeuten. — Uebrigens kann man 488, wenn man will, auch noch durch Clarinetten und Fagotte verstärken. —

Bemerk. f. d. Unterr. Man lasse nun noch eine Anzahl Choräle für verschiedene Blasinstrumente setzen, etwa: Jesus meine Zuversicht; Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut; Allein Gott in der Höh' sei Ehr; Ein' feste Burg ist unser Gott u. s. w. —

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Schriften von Dr. Fr. W. Schütze, welche in der Arnoldischen Buchhandlung in Dresden und Leipzig erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten sind:

1) Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefaßt. Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Anstalten ꝛc. Dritte, verbesserte Auflage. 27 Bogen. gr. 8. broch. Ladenpreis 1 Thlr. 15 Ngr. Für Seminarien in Partieen von wenigstens 15 Exemplaren à 1 Thlr. 4 Ngr. netto.

2) Kleine Compositionslehre. Die Lehren des Tonsatzes nach seinem „Praktisch-theoretischen Lehrbuche der musikalischen Composition" ins Kurze gefaßt. Ein Hand- und Wiederholungsbuch für Schüler. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 11 Bogen gr. 8. Ladenpreis 15 Ngr. Für Seminarien in Partieen von wenigstens 15 Ex. à 10 Ngr. netto.

3) Beispielbuch zur dritten Auflage des „praktisch-theoretischen Lehrbuchs der musikalischen Composition", sowie zur zweiten Auflage der „kleinen Compositionslehre." 16 Bogen, gr. Notenformat. Ladenpreis 1 Thlr. 10 Ngr. Für Seminarien in Partieen von wenigstens 15 Ex. à 1 Thlr. netto.

Jedes der eben genannten Bücher wird einzeln abgelassen, doch ist das Lehrbuch ꝛc., wie die kleine Compositionslehre ohne Beispielbuch nicht zu gebrauchen.

Diese Werke haben sich in verschiedenen pädagogischen, musikalischen und Literaturzeitungen sehr belobender Recensionen zu erfreuen gehabt. Wir verweisen die Lehrer nur auf Dr. Diesterweg's Wegweiser für deutsche Lehrer, wo diese Compositionslehre so anempfohlen wird: „Am faßlichsten ist von den mir bekannten, hierher gehörigen Werken: Schütze ꝛc.; auch ist dieses Werk mit besonderer Beachtung der Grundsätze einer bildenden Unterrichtsweise gearbeitet."

4) Generalbaß für Dilettanten. Die Harmonielehre faßlich und nach pädagogischen Grundsätzen, für sich bildende Pianofortespieler und deren Lehrer bearbeitet. Nebst einem Beispielbuche. gr. 8. Preis 2 Thlr. 4 Ngr.

5) Praktische Orgelschule. Enthaltend Uebungen für Manual, Pedal, Choräle mit Zwischenspielen, Präludien, Postludien, figurirte Choräle und Choralvorspiele, Fugen und canonische Tonstücke von verschiedenen Meistern. Nach pädagogischen Grundsätzen geordnet und in dem „Handbuche zur praktischen Orgelschule" mit unterrichtlichen Bemerkungen, Zergliederungen und Erläuterungen begleitet. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Ladenpreis 2 Thlr. 15 Ngr.

Dieses Werk begrüßte die „Iris im Gebiete der Tonkunst" schon in seiner ersten Auflage mit den Worten: „So viel Sammlungen und Werke zur Anleitung im Orgelspiel der Red. der Iris auch jährlich vorkommen, so viel man auch zur Literatur des Orgelspiels weithin gethan und sie mit trefflichen Werken bereichert hat: diese Orgelschule ist die erste, welche uns zu Gesicht kommt, die einen sehr faßlichen, vernünftigen theoretischen Unterricht mit dem praktischen verbindet."

Digitized by Google

Die Verlagshandlung erwächtigt jede solide Buchhandlung, den Abnehmern bei 25 Exemplaren ein Exemplar für 1 Thlr. 25 Ngr., bei 50 Exemplaren ein Exemplar für 1 Thlr. 20 Ngr. zu überlassen.

6) Praktischer Lehrgang für den Gesangunterricht in Volksschulen. 9 Bogn. gr. 8. broch. Ladenpreis 17½ Ngr.

Der Wegweiser von Dr. Diesterweg sagt von diesem Werke: „Diese Gesanglehre ist die erste, worin die Trennung des eigentlichen Liedercursus vom Elementarcursus ausgesprochen und ausgeführt ist. Sie gehört zu den beachtenswerthesten Erscheinungen ihrer Art." — Wir bemerken noch, daß das Provinzialschulcollegium zu Magdeburg Schütze's Gesangschule in das Verzeichniß derjenigen pädagogischen Schriften aufgenommen hat, die den Lehrern zum Ankauf besonders empfohlen werden.

7) Schullehrerbibel, oder die für die Volksschule und deren Lehrer wichtigsten biblischen Bücher und Abschnitte des alten und neuen Testaments, nach den Regeln der biblischen Auslegungskunst und einer genetisch-didaktischen Lehrweise erklärt.

Erster Theil: das Evangelium Matthäi. 30 Bgn. gr. 8. broch. 1 Thlr. 15 Ngr.

Zweiter Theil: 1., 2. u. 3. Lieferung, enthaltend: die Evangelien des Marcus, Lucas und St. Johannes, 32 Bogen. gr. 8. broch. 1 Thlr. 2 Ngr.; auf 6 Exemplare ein Freier.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 286.7
Praktisch-theoretisches lehrbuch de
Loeb Music Library
BDI3562
3 2044 041 190 067

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google